CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

672

junio 2006

DOSSIER
Cronistas de Indias

Hugo Mujica
Seis poemas

Dominique Viart
Las metáforas de Claude Simon

Antonio López Ortega
Figuras del destierro

Centenarios de Paul Cézanne y Julio Alejandro

Entrevista con Antonina Rodrigo

Cartas de Argentina y Alemania

Ilustraciones de Emilio González Sáinz

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

672 ÍNDICE

DOSSIER
Cronistas de Indias

PUNTOS DE VISTA

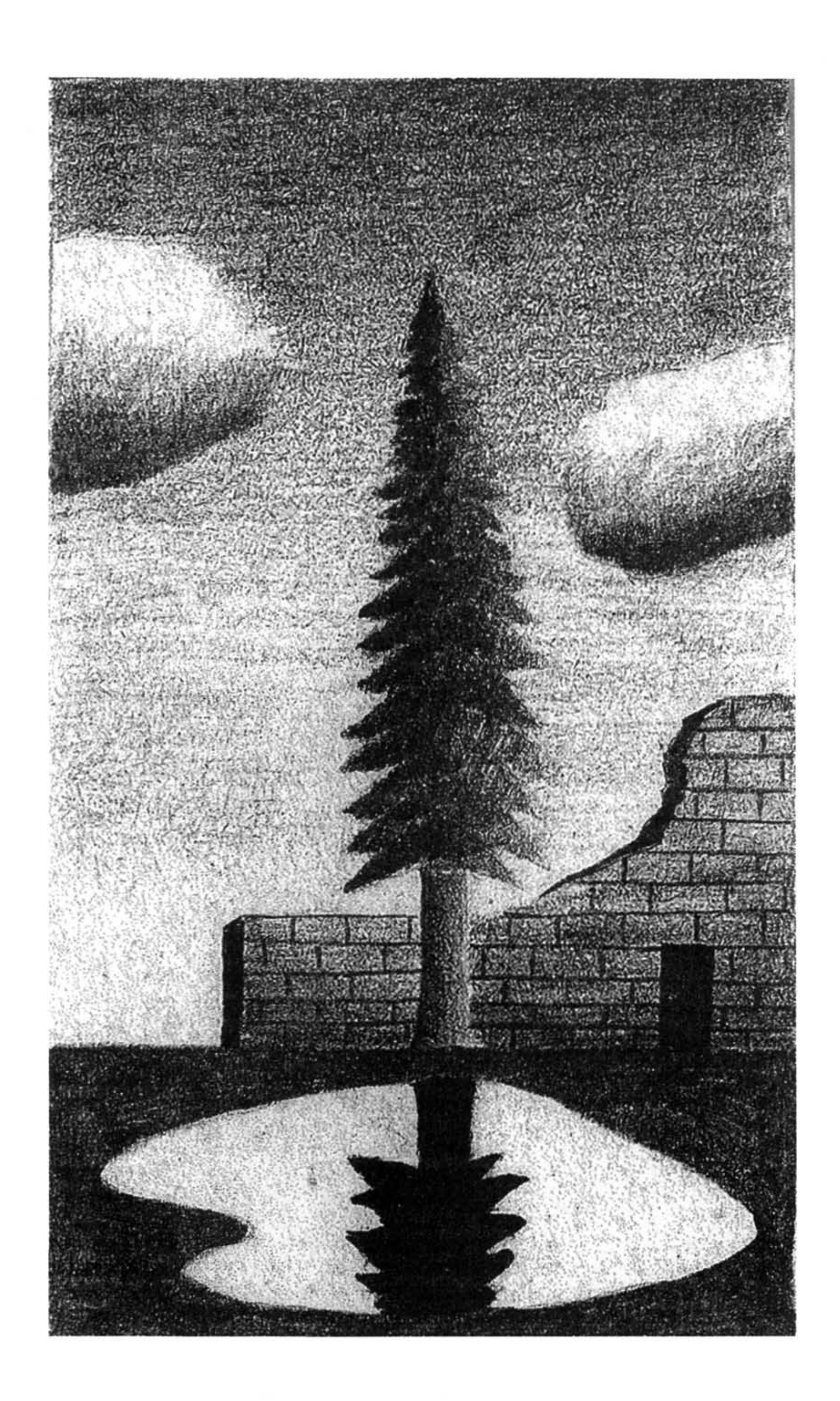
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Las ilustraciones del presente número son obra de Emilio González Sáinz

DOSSIER
Cronistas de Indias

Coordinador:
Samuel Serrano



Las crónicas de Indias, precursoras del realismo mágico

Samuel Serrano

Mestizo y seminal como el continente en que rebrota, el género de la crónica, tan cultivado en tiempos de la conquista y de la colonia en América para dar noticia al emperador Carlos I de España y V de Alemania de los asuntos de Indias, no sólo es relevante por su carácter histórico y su relación con otros géneros, sino también por ser, como señala Gabriel García Márquez en su discurso de recepción del premio Nobel de literatura, el germen de nuestras novelas de hoy[1], es decir, el origen de lo que sería la principal tendencia artística de las letras hispanoamericanas del siglo XX; el realismo mágico o lo «real maravilloso», como lo denominó su creador, Alejo Carpentier[2], algunas décadas atrás, término que, a pesar de haberse aplicado indiscriminadamente como rótulo a demasiados novelistas hispanoamericanos, acabó por convertirse en el sello personal del Nobel colombiano[3].

El concepto mágicorrealista de que la historia es más extraña que la ficción se halla presente en casi todas las crónicas de Indias, textos que son una mixtura de ensayo, narrativa de ficción, libros de viajes y poesía épica, escritos con el fin de dar noticia de un continente insólito donde no sólo la naturaleza, las plantas y los animales, sino también las costumbres de los aborígenes, sus mitologías y cosmogonías resultaban diferentes de las españolas, y proporcionaban, en su brumosa lejanía, materia fértil para dar vuelo a la imaginación de los cronistas que, aún sin proponérselo, acababan por tejer todo tipo de fábulas, de relatos prodigiosos. De esta manera, el cacique dorado[4]– homenajeado con oro y esmeraldas en la laguna de Guatavita–, la maravillosa ciudad de torres de calicanto que las huestes de Cortés vieron emerger como un sueño de

[1] *http://nobelprize.org/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html.*

[2] *Alejo Carpentier,* El reino de este mundo, *Buenos Aires, Quetzal, 1994, p. 10.*

[3] *Carlos Fuentes,* Valiente mundo nuevo, *Madrid, Mondadori, 1990, p. 24.*

[4] *Juan Rodríguez Freyle,* Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, *Madrid, Historia 16, 1986, p. 66-67.*

las aguas en la laguna de México[5], los hombres caudatos de Yuciguanim[6] –que para sentarse tenían que abrir un hueco en las sillas o en la tierra para introducir la cola–, las bandadas de aves migratorias que durante varias semanas eclipsaban la luz del sol en su paso sobre las Antillas[7], los pájaros moscas que se secaban como flores en los árboles en invierno y resucitaban cuando éstos reverdecían en primavera[8], las miríadas de insectos híbridos mitad hormigas y mitad gusanos[9] –que horadaban las vigas y derrumbaban las casas con un estruendo de maderas rotas–, y demás historias maravillosas registradas en las crónicas de Indias, presentan una red de semejanzas y correspondencias con los relatos prodigiosos de los cuentos y novelas del realismo mágico que nos permiten señalarlas como sus precursoras más remotas.

A mediados del siglo XIII, época en la que se inicia la era de los grandes viajes, en las estrechas ciudades medievales de la vieja Europa el tiempo transcurre lentamente. El pueblo y la burguesía emergente combaten la monotonía de la vida llenando la calle de comentarios, de chismes, de rumores, de noticias maravillosas que provienen casi siempre del mar, ese inconmensurable camino de agua que conduce a lo desconocido y que sólo unos pocos privilegiados han podido aventurarse a navegar. El mundo está poblado de misterios que es preciso develar, pero los viajeros, que son los encargados de traer las noticias de ultramar, se encuentran prisioneros de un sistema en el que las lindes existentes entre la fantasía y la realidad no se encuentran claramente delimitadas y resulta difícil situarse con nitidez a uno u otro lado de sus fronteras; por si fuera poco los encargados de aclarar las dudas que suscita lo desconocido, los monjes enclaustrados en sus sombríos monasterios, sólo pueden explicar los enigmas de este mundo echando mano de los recursos que ofrece el otro, es decir, de lo divino, de lo milagroso, de lo ultraterreno y sobrenatural.

De esta manera, aquel espacio ignoto que en un principio fue el oriente y más tarde las llamadas Ínsulas Afortunadas, situadas en el

[5] *Bernal Díaz del Castillo,* Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, *Barcelona, Planeta, 1992, cap. LXXXVII.*

[6] *Pedro Mártir de Anglería,* Décadas del Nuevo Mundo, *en AA.VV.,* Historia real y fantástica del nuevo mundo, *Caracas, Ayacucho, 1992, p. 202, ed. de Horacio Jorge Becco.*

[7] *Gonzalo Fernández de Oviedo,* Sumario de la natural historia de las Indias, *Madrid, Historia 16, 1986, p. 67.*

[8] *Bernardino de Sahagún,* Historia general de las cosas de Nueva España, *en AA.VV., 1992, p. 209.*

[9] *Fernández de Oviedo, 1986, p. 124.*

confín occidental del océano Atlántico, adoptaba algunas veces la fisonomía placentera de un reino bienaventurado y otras la de un «mar tenebroso» poblado de una disparatada fauna de criaturas monstruosas y sitios encantados que infestaban la imaginación de los viajeros: hidras, arpías, sirenas, endriagos, plantas carnívoras, fuentes salutíferas capaces de curar todos los males y una legión de seres teratológicos que acechaban al viajero en los recodos del camino: los *cinocéfalos* –hombres con cabeza de perro que se comunicaban por medio de ladridos–, los *sciapodas* –provistos de un único pie de tamaño descomunal que empleaban para dar grandes saltos y les servía de quitasol para protegerse de la canícula cuando se acostaban a descansar en el desierto–, los *blemmyas* –criaturas acéfalas con los ojos y la boca situados en el pecho–, los *hipópodos* –que en lugar de pies poseían pezuñas de caballo–, los *astomori* –de piel traslúcida y sin ano que en lugar de boca tenían un pequeño orificio en mitad de la cara, pues se alimentaban del perfume de las flores–, etc[10]. Todo el que regresaba de un viaje más allá del doméstico Mediterráneo traía consigo su caudal de relatos prodigiosos en los que la exageración aumentaba de manera directamente proporcional a la distancia y al tiempo de la ausencia, generando una carga de leyendas maravillosas que a medida que pasaban de boca en boca y avanzaban tierra adentro en lugar de perder su brillo se iban tornando más desmesuradas y rutilantes.

El viaje es fácilmente proclive a lo maravilloso, pues la partida a lo desconocido es un momento esencial de la aventura humana. Cuando los cronistas de Indias arribaron a América estaban imbuidos de las consejas y leyendas medievales, y al topar con un paisaje exuberante, una flora y una fauna desconocidas y unos aborígenes con creencias y costumbres exóticas para los europeos, concibieron de inmediato una nueva mitología, una serie de leyendas que ansiosas de explicar lo natural por vía de lo sobrenatural, terminaron por forjar ese sustrato milagrero y amante del prodigio que caracteriza a las crónicas de Indias y que acabaría incidiendo en la imaginación desbordante del realismo mágico.

La búsqueda de las maravillas, es decir, de lo nuevo, de lo extraordinario que constituye el gran tema de los libros de viajes, ocupa buena parte de las crónicas de Indias, pues el cronista deslumbrado que explo-

[10] *Claude Kappler,* Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media, *Madrid, Akal, 1986, p. 137-195.*

ra la inédita tierra americana ama las maravillas, las busca, las anhela y cuando no las encuentra, no tiene ningún empacho en inventar su presencia o en revivir viejos mitos acudiendo a alguna semejanza de su acervo medieval con las cosas portentosas que descubre en el nuevo mundo. Colón tiene entendido por sus lecturas del Antiguo Testamento que el Paraíso es un sitio de temperaturas suaves y hermosa vegetación, rodeado de ríos torrentosos donde los hombres y las mujeres andan completamente en cueros, sin conocer la vergüenza, por lo que al arribar en su tercer viaje a la desembocadura del Orinoco en el golfo de Paria frente al mar Caribe en Venezuela, y observar que la naturaleza de la zona corresponde plenamente con la descrita en el «Génesis», reseña con patética convicción en su diario que aquel enorme río debe ser, sin duda, una de las vías que conduce al Paraíso Terrenal, al que sólo es posible llegar con ayuda de Dios[11]. Bernal Díaz del Castillo, al contemplar la ciudad de Tenochtitlán con sus torres enormes y sus rectas calzadas en medio de las aguas de la laguna de México, afirma que aquella villa majestuosa parece sacada de las cosas de encantamiento que se narran en los libros de caballería[12]. Orellana, al adentrarse en el Marañón y ver que las mujeres de las tribus que pueblan sus orillas combaten varonilmente al lado de sus hombres sin arredrarse ante los españoles, bautiza este río majestuoso con el nombre de Amazonas[13], recordando los relatos de Heródoto sobre estas guerreras legendarias.

Explicar lo natural por medio de lo prodigioso para conferir a lo que podría resultar intrascendente dimensiones míticas, tal es el procedimiento usado por los cronistas de Indias que más tarde será empleado profusamente por los autores del realismo mágico. Recordemos que el principal representante de esta tendencia literaria, Gabriel García Márquez, al ser interrogado sobre el origen de la ascensión al cielo de su personaje Remedios la Bella, respondió que «la explicación de esto era mucho más simple, mucho más banal de lo que parece[14]», pues se trataba tan sólo de la excusa que una familia de su pueblo había dado para justificar la desaparición de una de sus hijas que se había fugado con un hombre, sin sufrir la vergüenza de su transgresión, versión fabulo-

[11] *Cristóbal Colón,* Textos y documentos completos, *Madrid, Alianza, 1982, ed. de Consuelo Varela, p. 204-221.*

[12] *Díaz del Castillo, 1992, cap. LXXXVII.*

[13] *Gaspar de Carvajal,* La aventura del Amazonas, *Madrid, Historia 16, 1986, p. 157.*

[14] *Mario Vargas Llosa,* García Márquez: historia de un deicidio, *Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 108.*

sa que el novelista prefería a la real, a la hora de escribir, ya que ésta, por ocurrir todos los días, no tiene ninguna gracia.

«América fue la invención de los poetas[15]», señala Alfonso Reyes en su *Última Tule* para sintetizar esa proclividad a lo maravilloso que desde sus inicios mostraron sus primeros cronistas. Cristóbal Colón sabe que la realidad es siempre menos seductora que el mito y con el fin de suscitar en los Reyes Católicos el mayor entusiasmo posible para que le autoricen nuevos viajes, afirma que las islas descubiertas en su derrota han dejado de ser narraciones de fábula para convertirse en lugares donde se confirma lo insólito. Bernal Díaz del Castillo en esa intensa crónica mezcla de «historia verdadera», autobiografía, memoria y novela de caballería violentamente trasladada a la realidad, que es su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y que en palabras de Carlos Fuentes es la fundadora de nuestra novelística[16], repite a cada paso la palabra maravilla; su relato está lleno de maravillas dignas de ser vistas, de lugares maravillosos, de maravillosas visiones, pues todo en México era tan maravilloso, nos informa, que él no sabría cómo describir estas cosas nunca oídas, ni aún soñadas. Hernán Cortés al rendir cuentas al emperador Carlos I en sus *Cartas de relación* del quinto real que le corresponde del tesoro arrebatado por sus huestes a los aztecas le informa que las piezas de oro, plata y trabajos en plumas y piedras preciosas que le envía podían valer aproximadamente 100.000 ducados, pero que «además de su precio material estas joyas son tales y tan maravillosas que consideradas por su novedad y extrañeza no tenían precio, ni es de creer que alguno de todos los príncipes del mundo de quien se tiene noticia las pudiera tener tales y de tal calidad[17]».

En las crónicas de Indias la diferencia provoca lo maravilloso y las narraciones, sin dejar de ser reales, producen la ilusión de irrealidad. De esta manera, una realidad distinta vista con ojos nuevos a la luz de la mañana se convierte en algo que si no llega a ser maravilloso es, al menos, perturbador, estrategia semejante a la empleada por los novelistas del realismo mágico que a fuerza de deformar la realidad en la mente de personajes neuróticos acaban propiciando lo sobrenatural sin romper necesariamente con las leyes naturales[18]. Úrsula, la matrona fundadora

[15] *Alfonso Reyes,* Última Tule y otros ensayos, *Caracas, Ayacucho, 1991, p. 193.*
[16] *Carlos Fuentes, 1990, p. 77.*
[17] *Hernán Cortés,* Cartas de relación, *Madrid, Historia 16, 1985, p. 273.*
[18] *Enrique Anderson Imbert,* El realismo mágico y otros ensayos, *Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 18.*

de la estirpe de los Buendía, es capaz de predecir, como Tiresias, el destino de los suyos por medio de presagios. Una mañana, al enterarse de que su hijo el coronel Aureliano Buendía ha caído en manos de las fuerzas gubernamentales que se disponen a fusilarlo, permanece tres días llorando, hasta que una tarde escucha de repente en la cocina la voz del hijo ausente, y dando por sentado que se encuentra vivo se dedica a arreglar la casa para recibirlo, confiando en que, de algún modo prodigioso, sobrevivirá a la sentencia de muerte que pesa sobre su cabeza. En efecto, así sucede, el legendario coronel es rescatado por los mismos miembros del piquete de soldados encargados de fusilarlo, quienes, para colmo de prodigios, terminan uniéndose a sus huestes revolucionarias y emprendiendo una nueva guerra civil en el mítico territorio de Macondo. «En uno y otro caso lo mágico, lo maravilloso –señala Anderson Imbert– no está en la realidad, sino en el arte de fingir[19]» y nosotros diríamos más bien de narrar, pues es precisamente la minuciosidad de las descripciones realizadas la que acaba provocando el prodigio.

Los cronistas de Indias son, en su mayor parte, espíritus curiosos; quieren sinceramente conocer lo que existe, tienen necesidad de averiguar la verdad, una necesidad que según suponen comparten sus lectores, pero es precisamente el celo y la meticulosidad desplegados en sus relatos los que acaban produciendo lo maravilloso. El caso más patente es el de Gonzalo Fernández de Oviedo que en su *Sumario de la natural historia de las Indias* ofrece, con una precisión alucinante, lo que su memoria destaca como más relevante de la flora y la fauna del nuevo mundo, dando cuenta en especial de esos animales extraños, nunca antes vistos por los españoles: el armadillo, la iguana, el perico ligero, la zarigüeya y el manatí, a los que a fuerza de querer describir minuciosamente acaba por mistificar y conferir carácter fabuloso. Veamos lo que dice del armadillo, al que denomina puntualmente «encubertado» porque, según sus observaciones, este ratón blindado es idéntico a un caballo con armadura:

> «Estos animales son de cuatro pies, y la cola y todo él es de tez, la piel como cobertura o pellejo de lagarto, pero es entre blanco y pardo, tirando más a la color blanca y es de la facción y hechura ni más ni menos que un caballo encubertado con sus costaneras y coplón, y en todo y por todo, y por debajo de lo que muestran las costaneras y cubiertas sale la cola y los brazos en su lugar, y el cuello y las orejas por su parte[20]».

[19] *Anderson Imbert, 1991, p. 22.*
[20] *Fernández de Oviedo, 1986, p. 102.*

O lo que dice de la iguana, esa criatura insólita que el deslumbrado Oviedo no sabe explicar muy bien si se trata de animal o pescado porque anda en el agua y en los árboles, y cuya sobrecogedora descripción parece sacada del más alucinante bestiario medieval:

> «En la vista son muy fieras y espantables, pero no hacen mal, ni está averiguado si son animal o pescado, porque ellas andan en el agua y en los árboles y por tierra, y tienen cuatro pies, y son mayores que conejos, y tienen la cola como lagarto, y la piel toda pintada, y de aquella manera de pellejo, aunque diverso y apartado en la pintura, y por el cerro o espinazo unas espinas levantadas, y agudos dientes y colmillos, y un papo muy largo y ancho, que le cuelga desde la barba al pecho[21]».

Las capacidades creadoras de la lengua son tan vivaces como las de la imagen, pero el cronista de Indias, que se vale de las mismas para tratar de explicar su extrañeza ante lo desconocido, de ningún modo es un mistificador se trata, más bien, de un artista inconsciente que origina el prodigio sin llegar a proponérselo. «En la visión mágico realista del mundo –señala Seymour Menton– la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo[22]». Este artificio narrativo, que como acabamos de ver ocurre espontáneamente en los relatos de los cronistas de Indias, es el que ha sido desarrollado de manera más consciente y elaborada por los novelistas del realismo mágico. Recordemos el inquietante pasaje en que Mister Herbert, luego de ser invitado a almorzar en casa de los Buendía y paladear «más bien con distracción de sabio que con deleite de buen comedor[23]» el sabor del banano, decide explorar a fondo las virtudes de la fruta sin que ninguno de los circunstantes consiga desentrañar sus intenciones:

> «Al terminar el primer racimo suplicó que le llevaran otro. Entonces sacó de la caja de herramientas que siempre llevaba consigo un pequeño estuche de aparatos ópticos. Con la incrédula atención de un comprador de diamantes examinó meticulosamente un banano seccionando sus partes con un estilete especial, pesándolas en un granatario de farmacéutico y calculando su envergadura con un calibrador de armero. Luego sacó de la caja una serie de ins-

[21] *Fernández de Oviedo, 1986, p. 64.*

[22] *Seymour Menton,* Historia verdadera del realismo mágico, *México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 36.*

[23] *Gabriel García Márquez,* Cien años de soledad, *Madrid, Mondadori, 2004, p. 280.*

trumentos con los cuales midió la temperatura, el grado de humedad de la atmósfera y la intensidad de la luz. Fue una ceremonia tan intrigante, que nadie comió tranquilo esperando que Mr. Herbert emitiera por fin un juicio revelador, pero no dijo nada que permitiera vislumbrar sus intenciones[24]».

«El cuadro, cuento o novela mágicorrealista es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector[25]». Así acontece en numerosos relatos de los cronistas de Indias, como aquel de Pedro Mártir de Anglería en que narra cómo los españoles destacados en la provincia maya junto a las salinas de Chiribichí vieron surgir de pronto de las aguas la cabeza de un hombre barbudo que ante los gritos de asombro de los marineros que bogaban cerca suyo se sumergió de pronto en las aguas, dejando aflorar a la superficie su enorme cola de tritón[26], o en aquel otro de José de Acosta en el que luego de informarnos de las mil travesuras y piruetas que son capaces de realizar los monos, «esos grandes histriones del reino animal» cuyas habilidades «no parecen de animales brutos, sino de entendimiento humano[27]», nos cuenta la historia de un mico amaestrado que vio en la casa del gobernador de Cartagena que era capaz de realizar maravillas:

> «Uno vi en Cartagena, en casa del Gobernador, que las cosas que de él me refería apenas parecían creíbles, como en enviarle a la taberna por vino, y poniéndole en la una mano el dinero y en la otra el pichel, no haber orden de sacarle el dinero hasta que le daban el pichel con vino. Si los muchachos en el camino le daban grita o le tiraban, poner el pichel a un lado y apañar piedras, y tirarlas a los muchachos hasta que dejaba el camino seguro, y así volvía a llevar su pichel. Y lo que es más, con ser muy buen bebedor de vino (como yo se lo vi beber echándoselo su amo de alto) sin dárselo o darle licencia, no había tocar el jarro[28]».

Y por supuesto en la sarta de historias maravillosas que jalonan la saga de los Buendía desde aquel tiempo genésico en que Macondo era «una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras

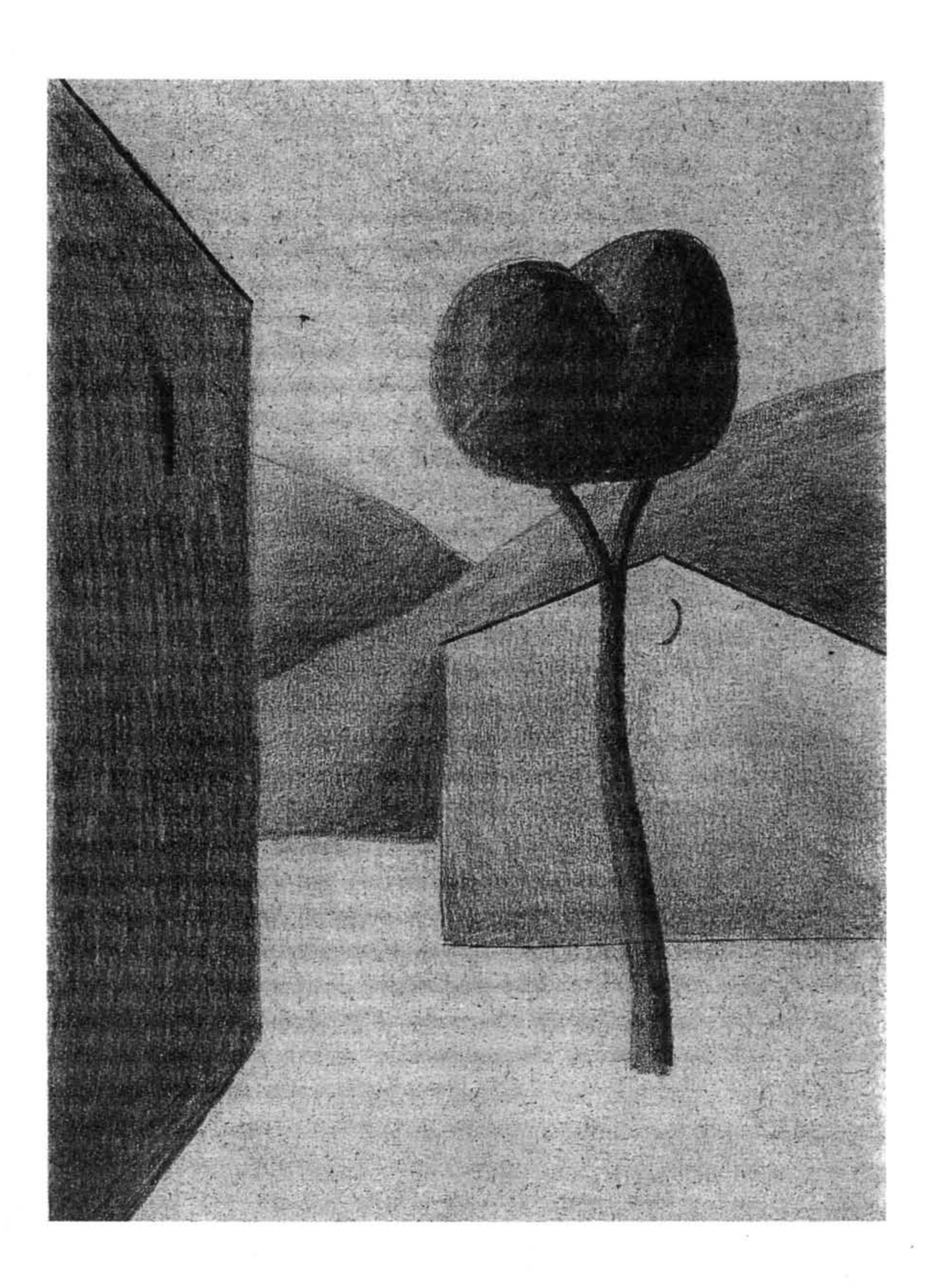
[24] *García Márquez, 2004, p. 280.*
[25] *Seymour Menton, 1998, p. 36-37.*
[26] *Mártir de Anglería,* op. cit., *en AA.VV., 1992, p. 202.*
[27] *José de Acosta,* História natural y moral de las Indias, *en AA.VV., 1992, p. 214.*
[28] *José de Acosta,* op. cit., *en AA.VV., 1992, p. 214.*

pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos[29]» y aún no había aparecido Melquíades y su tribu de gitanos trashumantes para desquiciar el mundo con sus inventos prodigiosos:

> «Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia[30]».

Es probable que la realidad hispanoamericana, como señala Anderson Imbert, no goce «de privilegios artísticos» y el realismo mágico de buena parte de sus novelas se deba exclusivamente a la imaginación de «escritores que han mirado a sus tierras y a sus habitantes a través de lentes pulidos en los talleres de la gran literatura mundial[31]», pero después de Borges sabemos que en cada uno de los precursores de un autor se encuentra, de algún modo, su idiosincrasia[32], observación que nos permite vislumbrar tras los relatos maravillosos del realismo mágico, los ojos abismados y atónitos de los cronistas de Indias que tuvieron la fortuna de ver un mundo inédito envuelto en la luz matinal e inocente de un segundo génesis.

[29] *García Márquez, 2004, p. 9.*
[30] *García Márquez, 2004, p. 9.*
[31] *Anderson Inmbert, 1991, p. 18.*
[32] *Jorge Luis Borges,* Obras completas, *Barcelona, Emecé, 1996, vol. 2, p. 89.*



Fray Pedro Simón, cronista de Venezuela

Gustavo Valle

Queriendo los postreros, que van escribiendo, que sus obras sean superiores y se suban (como dicen) sobre los hombros de los primeros
F.P.S

1.

La frente calva y ancha, la ceja levantada con soberbia y más abajo una nariz en gancho que parece oliscar el polvo de los libros. A su espalda, colgado de la pared del fondo, un Cristo de madera no muy grande, y unos gruesos volúmenes que según cuentan eran Aristóteles y Heródotos y Homeros. Metido en su claustro de estudio, el fraile Pedro Simón se resguarda del frío bogotano con un grueso sayo del que podemos adivinar la capucha colgada a la espalda. Simón escribe con una pluma natural color verdusco, mientras lee un libro abierto que sostiene con la mano izquierda. Sobre la mesa hay dos tinteros de madera en los que remoja la punta de su pluma. Ambos son de una sencillez extrema y no emulan los lujosos tinteros bizantinos o los que utilizaban los escribanos de la antigua Roma. Son cuenquitos parecidos a copas chatas en cuyo fondo se adivina el negro líquido inventado por los chinos. A este conjunto se suman dos hojas pergamino color blanco que esperan su turno ante el cronista. Fray Pedro está sentado frente a una ventana abierta, a juzgar por la luz que ilumina su calva y sus mejillas, lo que hace pensar que el fraile escribe durante las horas en que debiera dedicarse a las tareas del convento. Algunas reprimendas ya ha recibido de sus superiores quienes le han alertado sobre las paredes descascaradas del edificio y la necesidad de una ampliación de la nave central de la capilla. Simón argumenta muchas ocupaciones, la enfermad de gota que lo aqueja, y se escuda tras el motivo que lo trajo a estas tierras: la docencia.

Dedica día y noche a la redacción de sus *Noticias historiales de la conquista de tierra firme en las Indias Occidentales*. Se trata de una

enorme crónica de más de tres mil folios que relata los hechos de conquista en el Reino de Nueva Granada, conformado por las actuales repúblicas de Colombia y Venezuela. Su proyecto es historiar toda la conquista de tierra firma pero sólo alcanzará a escribir la de Venezuela, y parte de Colombia. Muchos otros ensayaron crónicas de aquellas regiones pero éstas no satisfacen las exigencias del Fraile. Los trabajos de Gonzalo Jiménez de Quesada, Antonio de Herrera y Fray Pedro de Aguado son insuficientes a ojos de Simón. Su tarea es titánica, y para ello emplea todos los recursos que tiene a mano. Todo es útil para componer sus *Noticias*: la teología, la historia, la antropología, los relatos orales, los viajes. Su singularidad como cronista consiste en la creación de una obra tan vasta como ambiciosa. Escrita después de cien años de la llegada de Colón, su crónica penetra el terreno, aún endeble, de la historiografía. Y es que Simón ocupa una bisagra: vive y escribe a caballo entre quienes vivieron la conquista y los que hicieron coloniaje. Sus relatos corresponden a lo ocurrido cincuenta años atrás. Pedro Simón ¿cronista o historiador?

Había nacido en 1574 en la remota villa manchega de San Lorenzo de la Parrilla, en la provincia de Cuenca, un pueblito situado al sur de la capital, cerca del río Júcar. Pero pronto abandona La Parrilla para ingresar en el convento franciscano de Cartagena, la urbe con más solera de España. Simón queda encantado con Cartagena: le fascina que la tierra que pisa fuera pisada por los fenicios, y rememora la gesta de Aníbal que partió con sus huestes desde aquel puerto hacia la conquista de Italia.

En el convento demuestra estupendas condiciones para el estudio y adora especialmente los *Epigramas* de Marcial, aquel hispano-romano que también vivió en el exilio. Entre sus papeles atesora una cita hecha a la medida de su futura obra colosal: «No es largo y prolijo aquello que no se le puede quitar cosa que no le haga falta».

Está convencido de que los hombres deber hacer cosas dignas de ser escritas; y los escritores, cosas dignas de ser leídas. Su inclinación pindárica lo hace un cultor de la fama, y llega a dudar sobre quién recae más reconocimiento, si sobre el héroe o el escritor: «Y así no sabré yo determinar quien debe más a quien: o los que hacen cosas dignas de memoria a los que se la escriben, o los que las escriben a los que las hicieron».

Se considera un practicante de la historia, y juzga a ésta como la más alta instancia de la escritura. Con Cicerón y Pausani aprende ha

valorarla como «maestra de la vida y mensajera de la antigüedad», epítetos a los que se aferra con la pasión de la fe. A pesar de que Simón disfruta con las lectura de las tragedias y comedias (lee y ríe con el *Guzmán de Alfarache*), su carácter adusto de cura latinizado, regañón y seco, le obliga a ver estas artes como pasatiempos, muy lejos de la gran tarea de reconstrucción de la verdad. Como muchos otros, ha sido devorado por la mitología grecorromana, y se debate entre los *Comentarios* de San Juan Crisóstomo y la *Bibliotheca* de Diodoro Sículo. Con este último comparte una forma de trabajo: hacer acopio de un sin fin de fuentes, trabajar con multiplicidad de materiales y versionar relatos hasta el límite del plagio.

Pero decir plagio es juzgar el pasado con palabras del presente. Lo que mal podríamos llamar el prototexto de la obra de Simón lo hallamos en la crónica de Fray Pedro de Aguado titulada originalmente *Recopilación historial*, un texto que reúne la historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada, incluyendo Venezuela. Las *Noticias historiales* de Simón encuentran en los relatos de Aguado materia prima, y mantienen con ésta una suerte de *Tour de force*. Una lectura moderna hallaría numerosísimas intertextualidades e hipertextualidades y architextualidades, y un lector suspicaz lo acusaría de calco. Lo cierto es que Simón canaliza la información sin preocuparle mucho la procedencia: así venga de Aguado o de cualquier otro. Por supuesto, oculta sus fuentes, imita, transcribe, pero siempre agrega, modifica o exagera. Está más cerca del escritor que del típico cronista, y además se enorgullece de escribir sin florituras, pues así pretende acercarse más a la verdad: «...procurando no levantar el estilo tan sobre las nubes, que sea menester baje de ellas quien lo entienda, por ser esto más querer atormentar la historia que dar gusto». Pero no podemos olvidar que el fraile vivió en pleno Siglo de Oro y fue contemporáneo de Góngora, Quevedo y Mateo Alemán. Por ello no es descabellado ver en su estilo algo que podríamos llamar «barroco chato», pues su dicción cuenta con la obsesión de quien pormenoriza detalles y entrevera conceptos a veces confusos.

2.

En 1604, el año en que la famosa supernova de Kepler surca los cielos, y cuando muchos interpretan esto como el fin del mundo, la orden franciscana envía al fraile Pedro Simón a Santa Fe de Bogotá.

Son años en que avanza el proceso educativo en todo el Nuevo Mundo y Bogotá no queda fuera. Dominicos, agustinos y jesuitas fundan escuelas y colegios por todas partes. Desde la metrópolis se ordena a cada municipio de las Indias Occidentales a contar con su propia escuela. La misión del joven fraile, que ya cuenta con treinta años de edad, es de gran importancia. Se trata de echar las bases de los estudios formales y, en consecuencia, poner las primeras piedras para la construcción de la futura universidad. Enseña artes y teología, y sus alumnos son en su mayoría candidatos a religiosos pero también hay criollos laicos. Por «artes» se entiende la enseñanza de la lógica, la física y las matemáticas, pero Simón también deja colar en sus clases su pasión por la historia. En cuanto a la teología, cuenta con un libro fundamental: la *Summa* de Tomás de Aquino.

Pero el viaje es muy largo, y antes de tocar tierra firme la embarcación debe abastecerse en la Isla Margarita, donde la tripulación recoge las rentas producto de la explotación perlífera de la vecina isla de Cubagua. De ahí pasan a Cartagena de Indias y en la travesía, a todo lo largo de la costa venezolana, llegan a sus oídos historias de piratas y saqueos. Por primera vez escucha hablar de Francis Drake, quien asoló Maracaibo, Río Hacha y Santa Marta veinte años atrás. También escucha el relato de la incursión en Caracas del pirata Amyas Preston en 1595, y de aquel mártir quijotesco llamado Andrea de Ledesma que pretendió él solo defender a la ciudad del saqueo inglés.

La Isla Margarita es su primer contacto con el Nuevo Mundo. Allí Simón ve el paisaje desértico de la isla, admira los ostrales perlíferos que ya comienzan a mermar debido a la explotación descontrolada, y tiene su primer acercamiento con los indígenas de la zona, los guaiqueríes, que trabajan para la Corona en la extracción de la perla. Esta navegación a lo largo de la costa de Venezuela queda grabada en sus retinas, y años más tarde volverá a esas regiones para recabar información que sirva a la escritura de sus *Noticias*.

Ya en el convento, Simón destaca como orador y catedrático. Dentro de lo que podemos llamar el «sistema» de enseñanza de aquel entonces, conformado por cuatro niveles: catecismo, primeras letras, colegios universitarios y universidades, a Simón corresponde el tercer nivel, entre la formación secundaria y universitaria. En el colegio San Buenaventura y en el convento de la orden, ambos en Bogotá, Simón pasará casi quince años dedicados al estudio y la docencia.

Pronto se empeña en formar un grupo de alumnos adelantados que puedan hacerse cargo de las clases durante sus ausencias. Al cabo de

unos años ya cuenta con relevo, y también ha sido merecedor de dos cargos de importancia: Guardián del convento de San Francisco en la capital, y visitador de la provincia de Santa Cruz de Caracas, cuya jurisdicción se extiende hasta las islas de Santo Domingo y Puerto Rico. Este cargo le permitirá hacer viajes de reconocimiento a esas regiones, que serán de gran utilidad para su crónica.

En 1608, y en compañía del presidente de la Real Audiencia y Caballero de la Orden de Santiago, don Juan de Borja, Simón parte hacia la que sería su primera andanza americana: la guerra contra los indios pijaos. Se trata una campaña bélica impulsada por la corona española que permitirá la unión de los territorios centrales y occidentales del Reino de Nueva Granada.

Simón se hace cronista a partir de este momento. Forma parte de la comitiva en su rol de autoridad eclesiástica: durante el día da misa, aplica los óleos a los soldados agónicos, y en las noches escribe su diario de campaña a la luz de una vela. Su cuaderno de notas lo llena con anécdotas, toponímicos, palabras indígenas y numerosos relatos de soldados. Sus ojos ven en el paisaje colombiano lo que leyó en Homero, en Virgilio, pues es testigo de enfrentamientos, de luchas cuerpo a cuerpo que despiertan su admiración. Ha leído a Colón, a Torquemada, a Fray Antonio Medrano, a Fray Pedro de Aguado, y sabe interpretar la guerra contra los indios como una gesta de la Corona española. Si Colón construyó con palabras los primeros paisajes de América, y fundó la utopía de un paraíso perdido que debía recobrarse, Simón ve en la campaña contra los indios la conquista de esa utopía. Además, la escritura lo apasiona tanto como los hechos y sabe que «poner y quitar nombres a las cosas denota señorío sobre ellas». Recuerda que Colón quitó Guahananí para poner San Salvador y quitó Caribana para poner La Española. Lo fascina este poder fundador de la palabra tanto como el poder de la espada, y medita sobre el nombre que se le dio al continente descubierto.

A su juicio fue un error emplear el nombre de Vespuccio –a quien considera un don nadie– para nombrar estas tierras, y propone ante el Real y Supremo Consejo de las Indias variantes no menos escandalosas: «Segunda España», «Segunda Castilla». Además debate acerca de las diversas hipótesis que explican la población del Nuevo Mundo antes y después del diluvio, pero se queda con la de origen bíblico, según la cual los pobladores de América descienden de las diez tribus extraviadas de Israel que el Viejo Testamento destina a Arsaret, región nunca habitada

por el ser humano. Aquí Simón aporta una variante de su propia invención: limita esa herencia a una sola tribu, la de Isachar, pues, según la Biblia: «Isachar ha de ser asno fuerte, que ha de estar echado entre términos, y vio la holganza que sería buena y la tierra bonísima...».

Sus viajes se hacen cada vez más frecuentes. Traza un largo itinerario que lo lleva de Bogotá a Pamplona y de ahí a La Grita, en Venezuela, que aún luce los estragos del devastador terremoto de 1610. Luego pasa a Bailadores, después a Mérida, Trujillo, El Tocuyo, Quíbor, Barquisimeto, Yaracuy, Nirgua, Valencia, hasta llegar a Caracas. Simón emprende una especie de «campaña admirable» bolivariana pero al revés, atraviesa toda la cordillera colombiana, se interna en los Andes de Venezuela y recorre la ruta occidental para llegar a la que todavía no era la capital de Venezuela, sino una ciudad más del Virreinato de Nueva Granada.

Desde Caracas emprende viaje hacia Oriente y va a Cumaná, donde Bartolomé de las Casas fracasó con su utópica comunidad de españoles e indios. Cruza el Golfo de Cariaco hacia la península de Araya, y se admira con el paisaje rosáceo de las enormes salinas. Desde Araya se embarca hacia las islas de Puerto Rico y República Dominicana, para después dirigirse de vuelta a Borburata, y tomar nuevamente camino hacia La Grita hasta llegar finalmente a Bogotá.

Este largo periplo consume alrededor de un año y medio de la vida del fraile. El viaje lo hace a lomo de caballo y de mula, y también andando sobre sus pies; años más tarde sufrirán dolorosos ataques de gota. Su equipaje es ligero pero siempre hay espacio para los Evangelios, para algún tomo de la *Historia natural* de Plinio, y también para los recios versos de Juan de Castellanos, que leerá como quien observa la representación de una obra en su escenario natural.

Transpirando bajo el sayo de yute en las calientes playas del oriente venezolano, ya calvo y al borde de la insolación, con el cíngulo a medio anudar y las sandalias rotas por la jornada extenuante, el visitador de la provincia de Santa Cruz de Caracas hace su propio descubrimiento de estas Indias Occidentales, y desde ya se considera la voz autorizada para escribir su historia definitiva.

3.

Simón está convencido de la importancia de la región en la que habita: «En todo este tiempo me ha durado el sentimiento de ver que,

siendo estas partes de las indias de las más principales que se han descubierto, tan bien fundadas en la fe, tan ricas, tan leales a su majestad y de tan grande importancia a su Real Corona, no haya salido a luz historia entera de las muchas cosas que de ellas se puede historiar; porque aunque se han tocado en historias generales, ha sido tan de paso, que sirve más de cebar el deseo para saber lo que les falta, que de satisfacerlo». La humildad, como vemos, no era su virtud.

Como tampoco la compasión. Simón era un fraile rancio y obcecado que toleraba la esclavitud y fustigaba los pecados con impiedad. Como todos los de su época, era un hombre formado en la Inquisición, y repelía cualquier asomo de herejía, prostitución o sodomía, que por aquel entonces admitía un desopilante eufemismo: «pecado nefando». En sus *Noticias* relata con fruición el castigo ejemplar al que fueron sometidos tres soldados al ser sorprendidos unos con otros: como a las brujas, se los quemó vivos. Destaca la inmoralidad de la «casa de mujeres públicas» donde las indias venden sus cuerpos a fin de ahorrar dinero para su dote de casamiento, o cuenta con suspicacia aquel episodio en que, como un acto de hospitalidad, un grupo de indias reciben a los soldados con vasijas de barro, lavan sus pies y extraen sus sucios callos para entonces comerlos.

Su mirada sobre el indio es ciega como la fe. No admite en el salvaje ningún rasgo de virtud. Lejos están las cartas de Colón donde describe a seres recobrados del paraíso, de conducta amigable y generosa, y mujeres de belleza sin igual. No cabe duda de que a cien años del tercer viaje, las cosas han cambiado y la violencia ha envilecido a todos por igual. En una página memorable Simón se hace eco de lo dicho por un tal fray Tomás Ortiz para componer el argumento de sus propios prejuicios. Cito en extenso:

> «Era una gente (los indígenas) que comía carne humana, que eran sométicos, más que generación alguna, y que ninguna justicia había entre ellos: que andaban desnudos y no tenían vergüenza: eran como asnos, abobados, alocados e insensatos, y que no tenían en nada matarse ni matar, ni guardarían verdad sino era en su provecho. Eran inconstantes, no sabían qué cosa eran consejos, ingratísimos y amigos de novedades, que se preciaban de borrachos y tenían vinos de diversas frutas, raíces y granos; emborrachándose con humos y con ciertas hierbas que los sacaban de su juicio. Eran bestiales en los vicios: ninguna obediencia ni cortesía tenían mozos a viejos, ni hijos a padres, que no eran capaces de doctrina ni castigo. Eran traidores, crueles vengativos, enemiguísimos de la religión y que nunca perdonaban. Eran haraganes, ladrones,

mentirosos, de juicios bajos y apocados; no guardaban fe, ni orden, ni guardaban lealtad maridos a mujeres ni mujeres a maridos. Eran hechiceros, agoreros y nigrománticos. Que eran cobardes como liebres, sucios como puercos: comían piojos, arañas y gusanos crudos doquiera que los hallaban. No tenían arte ni maña de hombres; y que cuando se olvidaban de las cosas de la fe que aprendían, decían que aquellas eran cosas para Castilla y no para ellos, y que no tenían ganas de mudar de costumbres ni de dioses. No tenían barbas y si algunas les nacían, se las arrancaban. Que con los enfermos no usaban piedad ninguna, y aunque eran vecinos y parientes, los desamparaban al tiempo de la muerte o los llevaban a los montes a morir con sendos potes de pan y agua. Cuanto más crecían se hacían peores: hasta diez o doce años parecía que habían de salir con alguna crianza y virtud, y de allí adelante se volvían como brutos animales, y en fin, dijo que nunca crió Dios gente más cocida en vicios y bestialidades sin mezcla de bondad o policía, y que se juzgase para qué podían ser capaces hombres de tan malas mañas y partes; y que los que los habían tratado, aquello habían conocido por experiencia».

Mariano Picón Salas lo llamó «milagrero y malicioso», epítetos tan ocurrentes como justos. Además definió su obra como una «simpática y disparatada historia». Pero, ¿acaso no podemos emplear estos calificativos para una gran cantidad de cronistas? ¿No son milagreros y maliciosos, simpáticos y disparatados muchos de los pasajes de Bernal Díaz del Castillo, o de Juan de Castellanos, o de Gonzalo Jiménez de Quesada? Por otra parte no cabe duda de que si leemos a José de Oviedo y Baños, autor de *Historia de la conquista y población de la República de Venezuela,* nacido casi cien años después de Pedro Simón y considerado el gran cronista del país, encontraremos la crónica de nuestro fraile repleta de prejuicios, y con cierta inclinación a los relatos increíbles. Oviedo y Baños supera a Simón en objetividad, pero entre uno y otro hay cien años de distancia. La distancia en que las instituciones coloniales se afianzan, la distancia que corresponde a los años de la creación de la Capitanía General de Venezuela.

Al leer a Pedro Simón salta a la vista su gran capacidad de registro. Su crónica abarca un amplísimo repertorio de intereses. Destaca su mirada antropológica, desde la que ofrece, por ejemplo, un riguroso fresco de los indios de Cumaná, sus vestidos, sus costumbres, sus rituales funerarios y matrimoniales, y con lujo de detalles describe las prácticas curativas de los *Piaches*, médicos de los indios. Su afinado oído recoge numerosas voces indígenas, lo que lo identifica a ratos

como escritor americano, y describe en detalle las riquezas naturales y agrícolas de las regiones, ofreciendo así una invalorable información para la historia económica del país. Pero por sobre todo sus *Noticias* son la proto-historia de Venezuela y en ellas relata la conquista y coloniaje de las ciudades más importantes. Su mirada abarca la casi totalidad del actual territorio venezolano, y atiende cada región por separado. Desde la fundación de Coro, Barquisimeto y Borburata al occidente del país, hasta la de Cumaná y Cubagua en el extremo oriente. Desde La fundación de Caracas —fundada dos veces, con dos nombres distintos— hasta la de Puerto Ordaz, por parte de Diego de Ordaz, en el sureste del país. Además los personajes más emblemáticos, las acciones más heroicas, las anécdotas más insólitas. Todo esto convierte a las *Noticias* del fraile en una auténtica novela de aventuras, o mejor, en el relato pormenorizado de una guerra, de un enfrentamiento, de un mezclaje violento. De esta manera Simón ofrece un documento de gran valor histórico, aunque también hay que decir que se trata de un ejercicio de la historia algo arbitrario y accidental.

Como muchos otros cronistas, se hace eco de relatos imaginarios. Se entretiene en la descripción de los «Tutanuchas», aquellos indígenas de orejas tan largas que debajo de ellas cabían cinco a seis hombres. O los hombres-pez que podían dormir debajo del agua, pues tenían branquias en vez de pulmones. O los indios comedores de flores carentes de intestino grueso, o los habitantes del Perú que se alimentaban de ricos olores y morían al aspirar los nauseabundos. O los gigantes de la Patagonia Austral, o los pigmeos de los Andes del Perú, o los caribes caníbales de Dominicana, o las cuatro chinas blancas y rubísimas halladas (o alucinadas) por soldados españoles a orillas del río Dunaré. Por si esto fuera poco, Simón alimentó el bestiario más disparatado con el registro de dos animales increíbles: el pez que impide ser pescado por el temblor que genera en las manos del pescador (suponemos que se trata del «pez temblador», común en los llanos, capaz de generar descargas eléctricas), y el animal de varias cabezas que dice haber visto en Arechona y Caocoa.

Y quien prefiera la aventura trepidante tendrá en el extenso relato del tirano Aguirre, la más completa crónica de este demonio vasco que pasó como un incendio desde las alturas del Perú hasta las costas de Venezuela. La garra narrativa de Simón se luce en esta saga y consigue momentos de gran intensidad dramática. Aguirre, «quien daba y quitaba vidas, ponía y quitaba reyes», ya a punto de morir de dos arcabuza-

zos, se le ocurre un último crimen: «Y poniéndole el demonio en el pensamiento de que matara a la hija (su hija) para que se acabara de llenar el vaso de sus maldades, se determinó a ello y le dijo: «encomiéndate, hija de Dios, porque te quiero matar», y diciendo ella: «¿Por qué , señor?», respondió: «porque no te veas vituperada ni en poder de quien te diga hija de un traidor».

4.

Como pocos escritores de su época, Pedro Simón pudo ver publicado el primer tomo de sus *Noticias* en 1627, un año antes de su muerte, pero los dos tomos apenas verán la luz a finales del siglo XIX, doscientos años después, en Bogotá, en edición al cuidado de Medardo Rivas. Hemos perdido la pista de los últimos años de la vida del fraile, pero sabemos que antes de su muerte acudió al convento de San Diego de Ubate, en la provincia de Cundinamarca en Colombia, donde muy probablemente murió en fecha desconocida.

Fray Pedro Simón, ¿cronista, historiador, escritor?, tenía esa gracia reseca de los curas españoles que en su honesta reciedumbre no dejan espacio para el brillo ni mucho menos para la seducción. Se trató de algo así como un inquisidor hecho a nuestra medida, que no llegó a ser famoso (su destino fue el de un marginado sólo para eruditos), pero dejó una enorme obra sobre la que podemos explorar aquella remota Venezuela cuando apenas era una *Tierra de gracia.* El título completo de su obra, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales,* indica que el proyecto original era mucho más ambicioso y pretendía abarcar más de lo que hasta ahora ha llegado a nuestras manos. Los posibles borradores de esa obra inconclusa aún esperan por alguien que asuma la empresa de descubrirlos, y conquistarlos.

Pineda y Bascuñán: tribulaciones y reclamos de un criollo chileno del siglo XVII

Óscar Galindo V.

Allá por el año 1673, ya viejo y cansado, el Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán ponía punto final a la redacción de *Cautiverio Feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reyno de Chile*[1]. El texto fue iniciado en Chile y luego de un largo y trabajoso proceso de elaboración de diversas versiones fue concluido en Lima (Anadón 1977: 153-170). Aún cuando el propósito de su autor es construir un texto de carácter político en el que predomina el alegato y el debate, el libro se ha convertido en uno de los más importantes antecedentes de la literatura colonial chilena y, sin lugar a dudas, en el más relevante escrito por un criollo[2]. El alegato político, ideológico y moral, la narración y la lírica, entre otros componentes, estructuran una obra heterogénea, pero de indiscutible unidad programática, construido a partir de la narración de un breve pero impactante cautiverio en manos de los mapuches. Esta experiencia caló tan hondo en el narrador, aun cuando no la haya aquilatado lo suficiente sino años más tarde, que le sirve

[1] *Pese a su importancia el texto no fue editado hasta el año de 1863 por Diego Barros Arana. Posteriormente se han publicado una abundante cantidad de selecciones que ponen énfasis en la dimensión novelesca, autobiográfica y aventurera del texto. Todas las citas corresponden a la edición de Barros Arana (1863).*

[2] *La abundancia bibliográfica sobre el autor y la obra tiende a crecer en la medida en que aumenta la certeza de su importancia. Destacan, en particular para el estudio político de la obra en relación con la ideología colonial, el libro de Sergio Correa Bello* El Cautiverio feliz en la vida política chilena del siglo XVII *(1965) y el texto de José Anadón* Pineda y Bascuñán defensor del araucano. Vida y escritos de un criollo chileno del siglo XVII *(1977), que ofrece la mejor biografía sobre Pineda existente a la fecha, así como la edición de sus cartas y de* Relación Verdadera que remite al Rei nuestro señor un leal vassallo suio significando el estado en que se halla este reino de Chile después de auer llegado a él el governador don Francisco de Meneses. *Además Anadón ha publicado diversos artículos interpretativos sobre el tema y ha abundado en su libro* Historiografía Literaria de América Colonial. *La revisión de la crítica ha sido realizada por Raquel Chang-Rodríguez en «El propósito del* Cautiverio Feliz *y la crítica» (1975), al tiempo que ofrece una interesante interpretación ideológica del texto en «Conocimiento poder y escritura en el* Cautiverio Feliz*» (1982).*

para contraponerla a los violentos cautiverios de indígenas en manos de los conquistadores españoles. El cautiverio de ambos lados fue una experiencia tan común a la empresa colonizadora que el mismo Pineda, Ovalle u otros cronistas de la historia de Chile refieren sin acertar a comprender del todo el complejo proceso de segregación y mestizaje que se produjo durante los largos siglos que duró la empresa colonizadora y su valeroso rechazo. Es comprensible que en el imaginario cultural y literario haya predominado el motivo del «cautiverio feliz», sin embargo el rol político jugado por Pineda y Bascuñán que de soldado raso –por orden de su padre don Álvaro– llegó a ser Maestre de Campo General, es decir el principal jefe militar bajo el gobernador, le lleva a exigir un nuevo ordenamiento político-administrativo en el Reino de Chile. Tal vez lo más sugerente en este plano sea su llamado a designar gobernantes de origen criollo y, al mismo tiempo, a reclamar para sí y otros antiguos conquistadores, un trato más justo en mérito a sus servicios. Al igual que muchos otros soldados cronistas, el criollo chileno se ve desplazado por los favoritismos propios de la corte que hacían recaer responsabilidades políticas de relevancia en sujetos carentes de conocimientos sobre la realidad en tierras de Arauco.

El propósito fundamental de la obra es, como el mismo título precisa, no sólo narrar el cautiverio, sino exponer las razones de las «dilatadas guerras del reino de Chile». Este aspecto muestra la dimensión política de Pineda y Bascuñán y, al mismo tiempo, los complejos procesos sociales vividos en Chile, en particular durante el gobierno de Francisco de Meneses[3].

Barros Arana en la «Introducción» a la primera edición valora en Pineda su capacidad para comprender las «costumbres, hábitos y preocupaciones» de los mapuches (p. IV). Por haber vivido entre ellos, el autor se transforma en un auténtico testigo y, diríamos hoy, antropólogo participante de la cultura mapuche. Se sorprende sobre todo de los valores morales que, aunque ajenos a los usos españoles, mostraban los rudimentos de una moralidad fácilmente evangelizable por la vía de la persuasión y del contacto pacífico.

[3] *Este período de la historia de Chile motivó además otro escrito, la* Relación verdadera... *Este libelo que permaneció como anónimo y cuya autoría atribuye Anadón (1977: 137-151) de modo incuestionable al propio Pineda y Bascuñán, complementa* El Cautiverio Feliz *a la vez que muestra el proceso de convencimiento ideológico de Pineda para alegar por cambios políticos en Chile. La afortunada convicción de su autor le llevó a preparar cuidadosamente el texto y más allá de los conflictivos planteamientos por él expuestos no cejó en su intento de que lo conozcan las autoridades virreinales y la Corona española.*

El conflicto de Pineda es evidente. Soldado de la Corona, por una parte; encomendero y guerrero ejemplar contra los araucanos, por otra, los defiende en su *Cautiverio feliz...*. Este conflicto explicaría la inexistencia de antecedentes sobre el período posterior a su rescate, pues dada su participación en las campañas, restaría crédito a su defensa de los indígenas. Esto nos lleva a pensar que en Pineda interactúan dos ideologemas: el primero legitima la guerra como empresa evangelizadora y civilizadora; el segundo la cuestiona por razones éticas. Por otro lado, dado que el texto es revisado y reescrito durante la vida de Pineda, no resulta extraño su desengaño de la guerra, tópico muy frecuente entre los cronistas coloniales, como es el caso por ejemplo, de *Desengaño y reparo de la guerra de Chile* de González Nájera. A su vez, es necesario comprender que Pineda valora el pueblo araucano dentro de un programa textual e ideológico más amplio: detener la guerra como parte de una política global destinada a posibilitar la reconstrucción y progreso del país.

El debate sobre la legitimidad de la guerra de Arauco queda ya planteada con claridad en *La Araucana* y es tema insoslayable de cuantos escribieron sobre el particular. En los tiempos de Pineda y Bascuñán se contaba, además, con el antecedente notable del padre Luis de Valdivia, jesuita que asombrado por las peripecias de la guerra y el maltrato de los mapuches convenció a la corona de implementar la llamada «guerra defensiva». Ésta imponía una campaña evangelizadora, impedía a los españoles atacar al sur del Bío-Bío, limitaba la defensa a las tierras ya ocupadas y prohibía esclavizar y castigar a los indígenas. La tesis del padre Valdivia tuvo en diversos intelectuales y, sobre todo, entre los sacerdotes jesuitas notable impacto.

En esa atmósfera no es incomprensible la posición de Pineda y Bascuñán, que a un tiempo cuestiona la naturaleza de la guerra como la naturaleza de un gobierno de extranjeros. Su condición de político criollo culto cobra un singular valor y sorprende tanto por la valentía de su alegato contra los gobernadores extranjeros corruptos como por su capacidad de comprensión cultural del otro.

El texto: de «cuán peligroso en estos tiempos es el decir verdades»

Esta extensa crónica «novelesca», ha recibido desde su publicación variados y, a veces, contrapuestos juicios críticos. Uno de los elemen-

tos que siempre ha llamado la atención es su heterogeneidad textual. Mixtura de crónica, biografía personal, discurso moralizante y religioso, poemas y traducciones, entre otras modalidades discursivas. La lectura que tradicionalmente se ha hecho de esta mixtura ha sido negativa. Pese a que es precisamente en estos «excursos» donde se encuentra la ideología de un criollo de avanzada y una perspectiva de cuño barroco. Ciertamente desde una mirada puramente literaria habría sido más atractivo contar con la sola narración del cautiverio y, por consecuencia, con la primera novela autobiográfica de la colonia. Pero es preciso más que lamentar lo que sobra, preguntarse por las razones de su presencia[4].

El programa textual es mucho más amplio y, por cierto, menos novelesco. No resultará difícil comprender, entonces, que el elemento central no sea la narración misma del «cautiverio», sino el marco ideológico en que éste se inscribe. El cautiverio sirve al narrador como un ejemplo vívido que modifica su percepción de la realidad y se transforma en la motivación para llevar a cabo la redacción de su obra.

El *Cautiverio feliz* se organiza en cinco amplios «discursos» que alcanzan las 540 páginas en la edición de Barros Arana. El discurso primero se abre con una introducción o exordio que otorga el marco ideológico desde el cual se debe recepcionar el texto: «De la adulación y la mentira, y de cuán dañoso y perjudicial sea que los historiadores se dejen llevar de ella, y cuán peligroso en estos tiempos es el decir verdades». Este capítulo, como buena parte de la historiografía literaria colonial, se escribe como contratexto de otras historias supuestamente falsas o mentirosas, movidas por el afán de adulación más que por el amor a la verdad y la patria, que vienen a ser lo mismo. El criterio de verdad resulta ser así una de los elementos centrales de la formación discursiva historiográfica (Mignolo 1981).

El eje narrativo de la obra es el cautiverio, desde su captura a su liberación y reencuentro con los españoles. En este nivel se ve al protagonista como un joven forjado en sólidos valores morales y espirituales transmitidos por su padre. Ejemplar es la narración de su ingre-

[4] *Una lectura en esta línea no es ajena a un estudioso tan perspicaz del* Cautiverio Feliz *como Álvaro Jara quien, en el «Prólogo» de una de las mejores selecciones de la obra preparada en conjunto con Alejandro Lipschutz, llega a decir que presenta el texto «alivianado de esa sabiduría clásico-religiosa que lo despoja de la verdadera emoción, del ritmo y de la vida que adquiere de nuevo una vez que se lo presenta sin estas citas, es decir, en su verdadera forma, que permite mejor apreciar su crítica profunda y reflexiva» (1973: 14).*

so en el ejército como soldado raso (cap. II), que da inicio al relato autobiográfico con el conocido pasaje de la negativa de su padre para que su hijo se incorporara como capitán –gesto que el autor recuerda y agradece siempre–, pues si no había aprendido a obedecer, era imposible que supiese bien mandar.

Aunque Pineda y Bascuñán no idealiza literariamente a los mapuches, justifica y admira como Ercilla u Ovalle su entereza, su valentía y, por sobre todo, su amor a la libertad, dejando uno de los testimonios más sugestivos de la vida de este pueblo durante el siglo XVII. Inserto entre los mapuches, va poco a poco comprendiendo e incluso asumiendo algunas de sus costumbres y hábitos, o bien desde una perspectiva temporal distinta procura comprender algunas de sus razones.

Pudor y erotismo: «tentado y perseguido del común adversario»

Las profundas relaciones que Pineda y Bascuñán establece con múltiples jóvenes y ancianos mapuches y su comprensión de las costumbres choca cuando debe abordar el inevitable proceso de contacto con muchachas de este pueblo. El narrador en su afán por afirmar su condición de *vir bonus* apela, aunque con dificultad, a su moral religiosa para sortear las dificultades que la sexualidad femenina mapuche le ofrece. Su primera sorpresa está dada por la libertad sexual de que gozaban las mapuches solteras. Refiere que por ser éstas libres podían disponer de la elección de sus eventuales parejas. Rigurosos frente a la mujer con esposo, los mapuches no dejan de sorprender a Pichi Álvaro (Pequeño Álvaro) cada vez que le ofrecen muchachas, incluso hijas de sus propios anfitriones. En muchos casos debe apelar a retorcidas razones para superar el sentimiento de ofensa de los mapuches ante sus reiteradas negativas. El narrador evidencia su conflicto. Admite su atracción, pero se niega a confesar renuncio alguno.

El primer bochorno lo sufre durante una fiesta organizada por Ancanamón, cuando se le acercan dos mozas, una a él y otra al cacique. Ante sus vacilaciones, Ancanamón le explica «...bien puedes no recelarte, porque esta moza no tiene marido que la mire y es dueña de su voluntad, sin que haya persona que se la impida ni coarte: quédate con ella, que yo me voy a despachar a esta otra su camarada y luego vuelvo.» (cap. XIV, p. 137). Sus dificultades, lejos de disminuir aumentan a medida que transcurre el tiempo. En el Discurso segundo se narra

uno de los pasajes más pintorescos y cuyo asunto sirvió, como el mismo explica, de base para una obra teatral estrenada en Lima. Para protegerlo de los mapuches que querían matarlo, Maulicán lo oculta en la floresta. La hija de Maulicán le lleva alimentos y lo cuida, pero él invariablemente la rechaza. Años más tarde la muchacha cae cautiva de los españoles y el propio Pineda la compra para llevarla a casa y protegerla por propia petición de la muchacha, la que, según refiere, murió poco tiempo después de ser bautizada. El autor no niega el suceso, pero cuestiona las interpretaciones que ha tenido posteriormente de parte de los escritores de la mencionada obrita: «He significado este amoroso subceso con todas circunstancias, por haber sido los informes que hicieron en el Perú a quien hizo una comedia de las cosas de Chile, muy a la contra del hecho; porque representó estos amores muy a lo poético, estrechando los afectos a lo que las obras no se demandaron» (cap. XVII, p. 149).

Nuevamente en el Discurso tercero, cap. III, rechaza a una moza que llega hasta su lecho, durante una fiesta, «haciéndose más borracha de lo que estaba» y que le fuera ofrecida por el propio cacique quien le recuerda no sólo que la muchacha es libre, sino también que los propios españoles tenían estas costumbres durante sus fiestas. La ocasión le sirve al autor para reflexionar sobre los efectos que provocan las fiestas desmedidas, tanto entre mapuches como españoles. Este parece ser el recurso central de esta serie sobre las costumbres sexuales. El afán por acreditar su condición ante los lectores le lleva a privilegiar siempre la perspectiva moral por sobre la erótica o sentimental. Las diferencias en los hábitos morales, sexuales y religiosos son los argumentos más socorridos para justificar su rechazo, pero por sobre todo sobresale su deseo de mostrarse como un sujeto íntegro y probo. Uno de los pasajes que parece haberle afectado más sentimentalmente es el ocurrido durante su estancia con el cacique Quilalebo (Discurso tercero, cap. XXXI-XXXII), quien le ofrece como esposa a su hija mestiza durante una fiesta:

> Jamás me vi tan atribulado, ni más perseguido del demonio que en esta ocasión forzosa e inexcusable, porque aplaudido de los caciques, y solicitado con amor y voluntad a sensuales apetitos; que si en otras ocasiones me pusieran en semejantes empeños, no con tantos aprietos ni demostraciones tan afectuosas como las de Quilalebo, padre y dueño de las acciones de su hija (p. 289).

La inquietud del protagonista aumenta cuando ve desnuda a la muchacha bañándose por la mañana, junto a las demás en un estero:

«Confieso a Dios mi culpa, y al lector aseguro como humano, que no me vi jamás con mayor aprieto tentado y perseguido del común adversario; porque aunque quise de aquel venéreo objeto apartar la vista, no pude...» (cap. XXIV, p. 296). La inquietud del protagonista es, sin embargo, mayor en la medida en que es capaz de advertir con minucioso detalle la belleza de la muchacha:

> Contemplemos un rato la tentación tan fuerte que en semejante lance el spíritu maligno me puso por delante: a una mujer desnuda, blanca y limpia, con unos ojos negros y espaciosos, las pestañas largas, cejas en arco... y otras particulares circunstancias, que fueron suficientes por entonces para arrastrarme los sentidos y el spíritu... (p. 296).

La actitud de Pineda y Bascuñán ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Desde un latente homosexualismo hasta una manifiesta misoginia. El silenciamiento permanente del desenlace de estos sucesos ha llevado a suponer que en verdad «sucumbe» a las tentaciones de las mozas mapuches y que su moralidad cristiana le impide confesar la verdad (Triviños 2000: 81-100). Los conflictos interculturales encuentran aquí la mejor expresión en el relato del cautiverio. Pese a todo parte de la felicidad del cautiverio surge de estos sorprendentes para él hábitos sexuales.

Biografía, política y moral: «lo que me ha movido a cogerla pluma en la mano...»

El *Cautiverio feliz...* articula diversos momentos temporales: el pasado constituye la materia narrativa básica sobre la base de la organización de un discurso memorialístico mediante el cual el narrador da cuenta de su cautiverio apenas cumplido los veinte años en manos de los Mapuches. La narración del pasado se va articulando sin que obedezca necesariamente a un orden cronológico con sucesos más recientes, cercanos al momento de la narración por medio de los cuales el narrador nos da a conocer su posición frente a diversos sucesos históricos del reino de Chile, en particular ciertos alzamientos mapuches y las consecuencias desastrosas de los gobiernos encabezados por políticos peninsulares irresponsables. Estos dos momentos temporales están siempre enlazados por la perspectiva de un narrador viejo que evalúa, concluye y profetiza sobre las consecuencias que estos hechos han

tenido en el país. De esta manera la dimensión testimonial se articula fuertemente con la ideológica. Historiografía de «lo visto y lo vivido», testimonio «de escucha» preferentemente de ancianos mapuches que van provocando progresivamente un cambio en el horizonte del narrador. Paso de la ignorancia al conocimiento. Objeto de un proceso de persuasión que en el momento de la escritura pretende transmitir a sus eventuales lectores. La historiografía de lo visto y lo vivido da lugar, por cierto, al tópico de lo nunca antes dicho. Poseedor de una verdad se siente en la obligación de transmitirla por razones políticas y morales que tienen que ver, desde su perspectiva, con el amor a la patria, al rey y la verdad, puesto que es conciente de que los escritos que circulan sobre el tema son falsos, al estar motivados por la adulación y el afán de beneficio personal:

> Solo sí podré decir y dar a entender lo que me ha movido a cojer la pluma en la mano y escribir algunos sucesos de este reino con verdaderas experiencias (aunque con humilde y llano estilo): el haber reconocido algunos escritos y obras de historia que han salido a la luz y estan para salir, de algunos acaecimientos de esta guerra de Chile, tan ajenos de la verdad como llevados de la adulación los más, y otros del propio interés y del que han adquirido por sus letras... (Dis. I, cap. I, p.2)

Su visión ética le permite advertir la importancia del rol de escritor y los riesgos políticos, sociales y morales que acarrea el ser ajeno a la verdad; por lo tanto, el «criterio de verdad» para el historiador debe estar basado en la adecuación a lo real y al ceñimiento a normas morales básicas que deben ser cumplidas por necesidad del bien común.

El capítulo I opera como «exordio» y, por consiguiente, cumple una función metatextual, que otorga el marco ideológico específico dentro del cual debe ser leído el texto. Es allí, pues, donde encontraremos su concepción del quehacer historiográfico y de sus necesarias condiciones de codificación y recepción. Resulta interesante advertir en este plano la necesidad de los historiadores de Indias de precisar el campo o la formación discursiva en que se mueven. Sabedores de que existe una distancia geográfica y cultural entre el momento de la producción y el momento de la recepción de la obra, redoblan esfuerzos para provocar una adecuada decodificación de sus textos. De ahí la abundancia de referencias culturales que les permiten acreditar su condición de criollos cultos; de ahí la abundancia de referencias bíblicas que les permiten acreditar su condición de hombres probos; de ahí la abundancia

de reflexiones metatextuales que le permiten acreditar su condición de historiadores confiables.

Estos «excursos», que aluden a la historia moral y literaria antigua, se construyen sobre la base de una profusión de citas latinas y referencias bíblicas, y presentan generalmente una estructura tripartita: cita textual, traducción y comentario. Ejemplos o antiejemplos que nacen del contraste de los sucesos vistos y vividos con la historia clásica o sagrada: «Así lo dijo el natural poeta:/ Jura silent, mutae que tacent sine vindice leges. / Los derechos se tuercen, y oprimidos/ Del poderoso, callan;/ Las leyes enmudecen/ Porque en nocturnas confusiones se hallan...» (Dis. I, cap. XIII, p. 54).

Otro elemento que contribuye a hacer patente esta relación testimonial e ideológica con la historia narrada son los poemas del autor, los que lo convierten en uno de los principales autores líricos de la colonia. La mayor parte son incluidos en momentos de gran emotividad en que el autor se siente en la necesidad de expresar sus estados anímicos por la vía de un lenguaje distinto al narrativo. Se trata de poemas simples en la composición que recurren a tópicos en boga en el barroco. Pineda señala que se le «vinieron al entendimiento los siguientes versos» (p. 84) cuando estaba escondido en un gallinero donde lo había colocado Maulicán para protegerlo de otros mapuches que lo querían como prisionero. Pese a la presencia evidente, en su simbología, del tópico de la mudabilidad de la fortuna se adivina una fuerte dimensión personal. Bajo las gallinas el narrador comprende el cambio de roles que ha sufrido: «Rueda fortuna, no pares/ hasta volver a subirme,/ porque el bien de un desdichado/ en tu variedad consiste./ Un tiempo me colocaste/ con las estrellas más firmes,/ y ahora me tienes puesto/ en la tierra más humilde.» («A la inconstante fortuna»).

Sabiéndose poseedor de una verdad se siente con la misión de comunicarla, sin importarle las consecuencias de su acto. Sabe que por su posición crítica vio disminuir sus cargos y su fortuna. Desde una situación marginal y apoyado en su erudición, apela al poder persuasivo de la escritura para conseguir su propósito. Es el testimonio personal, su propia experiencia, en una primera instancia, el que le da derecho a hablar y, en un segundo momento, su saber. Es este saber el que le permite advertir que «lo visto y lo vivido» tiene una clara inscripción dentro de la tradición y de una visión apocalíptica de la realidad que identifica básicamente con la guerra y sus consecuencias:

> Esto mesmo podíamos llorar en estos tiempos, que tan a rienda suelta y sin rebozo alguno tienen los vicios usurpado el lugar que debía no faltar a las virtudes; y así, no tenemos que esperar paz firme en este reino de Chile mientras reinare en él la cudicia, la maldad y la insolencia, y en las religiones (como dice el santo) ruidos, contenciones y poca conformidad, y si en ellas se experimentan estos achaques y dolencias, ¿qué podemos esperar los que habitamos en este miserable siglo? (Dis.I, cap. XXXI, p. 197)

Es en esta tradición donde encuentra el remedio para los males que aquejan al Reino de Chile, de modo tal que Cristo se convertirá en el ejemplo del buen pastor y su conducta de vida en el modelo a seguir por los gobernantes que aspiren a la justicia y a la moral (Cf., por ejemplo, Dis. I, cap. XIII, p.56, entre otros casos). En este nivel, su escritura adquiere los rasgos de una alabanza *ab nostra persona*, en cierto sentido hagiográfica, sobre todo si nos detenemos a observar su desapego a los intereses personales, su alejamiento de las pasiones, su intención de lograr el beneficio colectivo, su práctica y sentido evangelizador. Todo esto produce que, a la defensa del criollo y del indígena, se sume una defensa personal de su condición de criollo marginado.

«Supuesto que el principal blanco a que se encaminan mis discursos, no es otro que hacer verdades patentes» (Dis. I, cap. I, p.5), se requiere conocer cabalmente la materia a narrar. Este propósito se lleva a cabo mediante los otros dos elementos de la estructura tripartita del texto. La narración personal y autobiográfica provee al narrador de un conocimiento directo sobre las guerras del reino de Chile, que presagia su destrucción en un futuro cercano, de ahí su interés por conseguir la paz lo antes posible. Será justamente este conocimiento el que le permitirá establecer, en primer lugar, una defensa del pueblo mapuche y su derecho a la defensa como una causa justa: «...la esclavitud de esta nación es la que, en primer lugar, turba la paz, dilata la guerra y es y ha sido el origen de todos los desastrados sucesos...» (Dis. IV, cap. XIII, p. 343). Denuncia y responsabiliza de la situación de abandono de Chile a la existencia de un gobierno de extranjeros: «...porque son enemigos conocidos de la patria los advenedizos y extranjeros, que este lugar y nombre le dan los antiguos sabios» (Dis.IV, cap. XXXVII, p. 421).

Esta situación de mal gobierno y de desmedro de los indígenas, le permite afirmar que las causas de la guerra obedecen a las constantes transgresiones del derecho natural, civil y moral por parte de los espa-

ñoles. La paz sólo será posible si impera la justicia y ésta se alcanzará en la medida que gobiernen hombres movidos por el natural amor a la patria: «...porque adonde hai justicia se hallará la paz, como dijo el Profeta Rei, que la justicia y la paz están unidas y conformes, que adonde está la una, la otra no puede faltar...» (Dis. I, cap. XIII, p. 55). El poder es concebido como una tutela del pastor sobre sus ovejas, que busca el bienestar del pueblo y no el propio. En un plano concreto estas soluciones sólo pueden conseguirse por medio del gobierno de una persona natural del país, de un criollo que por su propia condición buscará lo mejor para su patria, pues conoce los problemas que vive.

Las reflexiones filosófico-morales, aportan el contenido ideológico universalista que persigue el narrador. El contexto caótico que se manifiesta en el Reino de Chile es efecto de las injusticias que se cometen en él y que ofenden la bondad divina. Así el texto adquiere un sentido providencialista: la guerra, los desastres naturales, los padecimientos, son signos del malestar de Dios. El carácter moralizante del *Cautiverio Feliz* es manifiesto, de tal modo que el contenido final apunta siempre a una verdad eterna, única e infalible, capaz de transformar el sistema administrativo y político imperante y, por consiguiente, el orden moral del reino.

Cautiverio Feliz es un texto con una clara finalidad pragmática. El destinatario directo es el rey (Carlos II), ya que en él radica la posibilidad y la obligación política de restituir el orden administrativo, moral y social. El propósito del narrador descansa, entonces, en un supuesto lógico: al ser los reyes los depositarios del poder divino en la tierra su deber es actuar en concordancia con el sentido de justicia que exige este mandato. Por tanto, la falta de voluntad política del rey no puede deberse, sino a un ocultamiento de la verdad (y de allí la importancia atribuida a la escritura) de parte de quienes administran el poder en América. Este sentido cortesano es una de las claves discursivas del texto, pues si bien cuestiona decisiones políticas del rey, lo hace asegurando su lealtad. Por esta vía su acto de denuncia será una prueba más de su condición de cortesano leal y honesto:

> Y como en otra parte tengo dudado, no deben de llegar a la presencia del Rei N.S. ni a sus oídos, las relaciones verdaderas de las ruinas y pérdidas de nuestras fronteras, que fuera mui posible que bienformado del perverso estilo de gobierno que algunos sus ministros han tenido, como universal monarca y amparo de sus reinos se doliese y lastimase de ellos, y como sabio y pruden-

te médico aplicase remedio a sus dolencias, trocando medicinas... (Dis. IV, Cap. XXXVII, p. 422).

El deber de escuchar a sus súbditos leales, que esto es propio de los que se ajustan a un «estilo de gobierno santo y justo» (Dis. II, cap. VIII, p.115). Las constantes referencias bíblicas dan el marco para determinar las obligaciones de quien detenta el poder y, por lo mismo, su discurso se alza como un documento que debe tenerse en consideración para la toma de decisiones acerca de Chile. Junto a este destinatario individual se constata, además, la presencia de un destinatario colectivo, por lo que el texto se abre a todos los potenciales lectores: «Dıránme algunos (volviendo a nuestro intento), que a qué fin por qué causa han puesto tantas veces en ejecución sus maldades...» (Dis. II, cap. XXXI, p.196). El intento de influir más allá de la conciencia del rey, en la opinión pública, colectiviza el problema y lo transforma en un elemento de pugna social: criollos/hispanos que en la trama discursiva se manifiesta entre lectores «ideales» y lectores «contradictorios». Este último elemento permite enfatizar que el texto se construye como la enunciación de un sujeto-orador que por medio de un discurso jurídico-deliberativo defiende ante la asamblea su causa.

Referencias bibliográficas

Anadón, José, 1974: «Tres notas sobre Pineda y Bascuñán». *Revista Iberoamericana* 40: 111-118.

— 1977, 977: *Pineda y Bascuñán defensor del araucano. Vida y escritos de un criollo chileno del siglo XVII.* Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

— 1988, 988: *Historiografía Literaria de América Colonial.* Santiago de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Correa, Sergio, 1965: *El Cautiverio Feliz en la vida política chilena del siglo XVII.* Santiago de Chile. Andrés Bello.

Chang-Rodríguez, Raquel, 1975: «El propósito del *Cautiverio Feliz* y la crítica». *Cuadernos Hispanoamericanos* 297: 657-663.

— 1982, 982: «Conocimiento poder y escritura en el *Cautiverio Feliz*». *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana de los siglos XVI y XVII.* Madrid. Porrúa. 63-83.

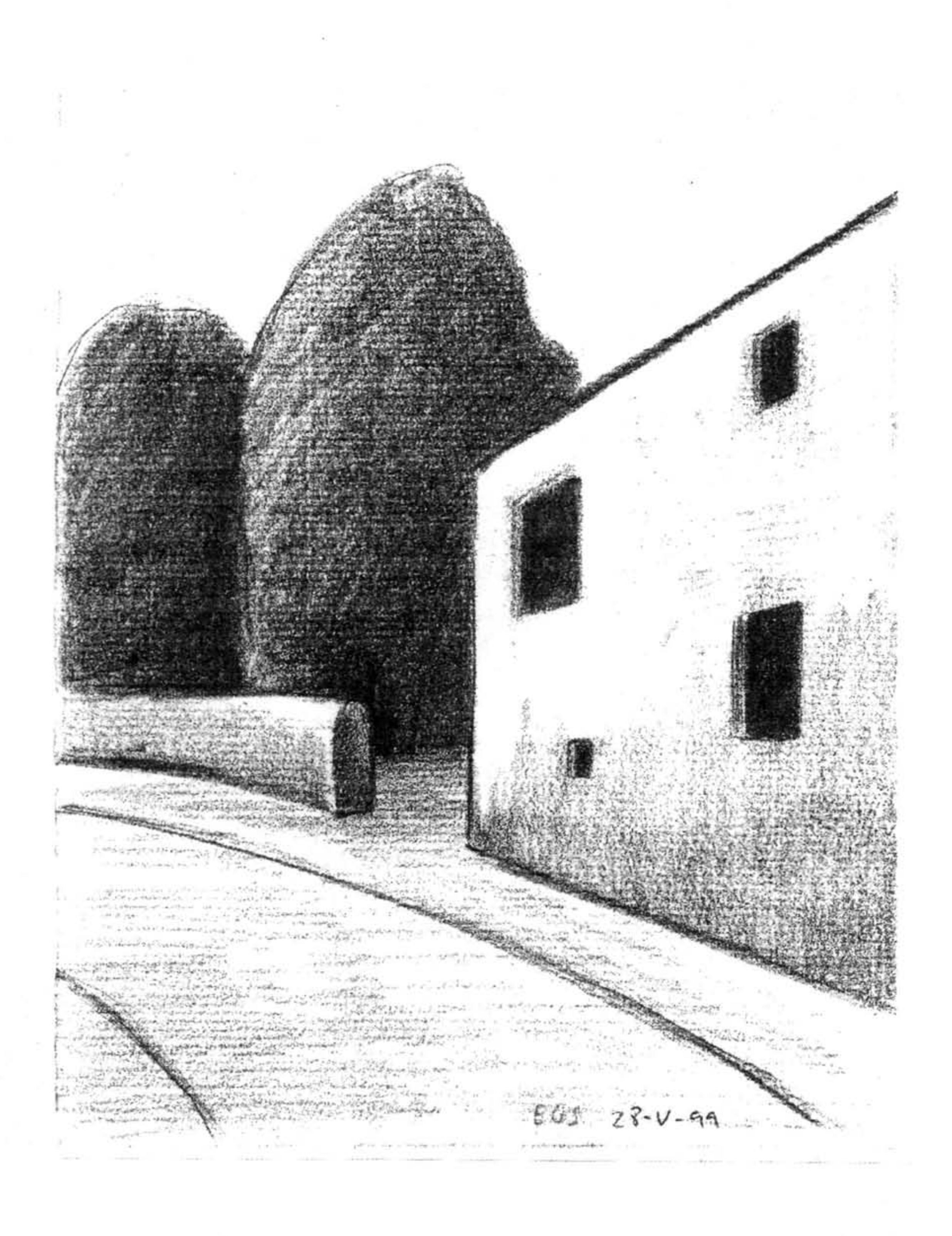
Jara, Álvaro, 1973: «Prólogo» a Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco. *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de*

Chile. Ed. Alejandro Lipschutz y Álvaro Jara. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Mignolo, Walter, 1981: «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana». *Modern Languages Notes* Vol 96, N° 2. 358-402.

Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco, 1863: *Cautiverio Feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*. Diego Barros Arana editor. Santiago de Chile. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional. Tomo III. Imprenta del Ferrocarril.

Triviños, Gilberto, 2000: «No os olvidéis de nosotros: martirio y fineza en el *Cautiverio Feliz*». *Acta Literaria 25*. 81-100.


BOS 28-V-99

Fray Bernardino de Sahagún: cuento hispanoamericano

Juan Durán Luzio

I

Convencido Enrique Anderson Imbert de que la justa fama alcanzada por el cuento hispanoamericano en la narrativa mundial, después de la segunda mitad del siglo XX, se debía a la respetable antigüedad del género, el cual encontraba ya sus primeras expresiones entre algunos animados episodios de las plumas de los cronistas e historiadores de Indias; Anderson expuso esta tesis en varios de sus artículos y libros[1]. Y además, para ejemplificar dicha hipótesis y a modo de ilustración, no dudó en incluir en su conocida *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica* varios textos de aquellos primeros cronistas del Nuevo Mundo, porque encerraban en su desarrollo el germen de un cuento[2].

Cierto que, si bien eran esos segmentos partes de obras amplias, la narración guardaba tanto del episodio histórico, en cuanto relación de hechos realmente acaecidos, como del cuento, en cuanto unidad coherente, porque mantienen la tensión y suspenso narrativos, y se observa la transformación operada en los personajes así como la sintética autonomía de acción y reducción de espacios propias del relato breve[3]. Esto justifica que aparezcan en la dicha antología una variedad de pasajes extraídos de obras extensas y de reconocida calidad histórica; es decir, obras documentales y no ficticias, pero de tan atractiva ilación narrativa y anecdótica que, gracias a su

[1] *Véase a manera de ejemplo su ensayo «Originalidad y expresión en Hispanoamérica», en* Estudios de sobre letras hispánicas. *México: Libros de México, 1974.*

[2] *Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit,* Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica. *New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, 2 tomos.*

[3] *Sobre el cuento como género, y a manera de información general, véase de Vladimir Propp,* Morfología del cuento. *Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972; o bien la sección correspondiente a «relato» en el* Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, *de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorv. México: Siglo XXI, 1974.*

brevedad y unidad, pueden, sin duda, leerse como cuentos, en el sentido tradicional y canónico del género.

La selección de Anderson Imbert y Florit incluye, entre otros, una relación breve del veedor de la Corona Gonzalo Fernández de Oviedo titulada «Náufragos hambriento y aves enamoradas», extraída de su *Historia general y natural de las Indias*[4]; pasajes de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, comenzando con el conmovedor relato de «Cómo Cortés supo de dos españoles que estaban en poder de indios en la punta de Atoche y de lo que sobre ello se hizo» (capítulo XVIII)[5]. Van en la selección de Anderson otros trozos de notable tensión narrativa y tono unitario, puesto que tal motivación le guía por igual al escoger episodios incluidos en el discurso general de *Los naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca[6], de la exitosa *Crónica del Perú,* de Pedro Cieza de León[7], de la *Relación del Descubrimiento del río grande de las Amazonas,* de fray Gaspar de Carvajal, el cronista del célebre viaje de Francisco de Orellana, quien comandó al primer grupo de europeos que navegaron el entero curso del río Amazonas, entre diciembre de 1541 y agosto de 1542[8].

[4] *La obra histórica final de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés se publicó con el título* General historia de la Indias *en 1557, en Valladolid, por F. Fernández de Córdova. Antes, en 1535, había publicado parte de esa obra bajo el título de* La historia general de las Indias, *en Sevilla, por J. Cromberger. Y aún antes, en 1526, había dado a las prensas su breve y conocida* De la natural historia de las Indias, *aparecida en Toledo por R. de Petras. Las informaciones bibliográficas aquí empleadas proceden de* European Americana: A Chronological Guide to Works Printed in Europe Relating to the Americas, 1493-1776. *Volume I, 1493-1600. Editada por John Alden. New York: The John Carter Brown Library-Readex Books, 1980.*

[5] *Como se sabe, la obra histórico testimonial de Bernal Díaz del Castillo fue concluida en 1576 en Guatemala, donde residía el anciano soldado cronista, pero no pudo ser editada entonces, hasta que apareció en Madrid en 1632, «Sacada a luz por P. M. fray Alonso Remon, predicador y cronista general del Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempción de cautivos.»*

[6] *El célebre libro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca conocido como* Los naufragios, *se tituló* La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaesido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Pamphilo de Narbaez, *fue publicado en Zamora en 1542 por A. de Paz y J. Picardo. Después apareció este libro aumentado con el título de* La relación y comentarios del governador Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaesido en las dos jornadas que hizo a las Indias, *fue publicado en Valladolid, en 1555 por F. Fernández de Córdova.*

[7] *La obra de Cieza de León llevó el largo título de* Parte primera de la crónica del Perú que trata de la demarcación de sus provincias, la descripción dellas, las fundaciones de las nuevas ciudades, los ritos y costumbres de los indios, con otras cosas extrañas dignas de ser sabidas. *Fue publicada en Sevilla en 1553 por Martín Montesdoca.*

[8] *La notable obra de Gaspar de Carvajal, O. P., quedó inédita en sus días y fue publicada sólo a fines del siglo XIX: en 1894, en Sevilla, por el bibliófilo chileno José Toribio Medina.*

Viene en la comentada selección un pasaje de Juan Suárez de Peralta, quien «hacia 1598 escribió el *Tratado del descubrimiento de las Indias*, que es uno de los mejores cuadros de la vida criolla en la Nueva España del siglo XVI»[9]. Para terminar la selección de ese siglo inaugural de la escritura en y sobre el Nuevo Mundo escogió Anderson una notable anécdota del Inca Garcilaso de la Vega, «Don Rodrigo Niño y los galeotes del Perú», incluida en los *Comentarios reales*[10], la cual, finalmente, corrobora la presencia de estas sólidas unidades narrativas dentro de la crónica sin poner en duda su carácter histórico, sino que más bien revelan la agudeza y gran maestría narrativa de aquellos primeros cronistas e historiadores de Indias.

No alcanzó a advertir Anderson Imbert que en la obra del franciscano Bernardino de Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España,* se halla un par de pasajes que bien hubiesen satisfecho con creces su búsqueda de las raíces de un modo de relatar sobre lo americano que, siglos después –y desde mediados del veinte–, iba a ser aclamado y distinguido mundialmente. A continuación se incluye y luego se comenta un texto de fray Bernardino que él mismo ha titulado «Párrafo segundo, de los animales como zorros, lobos y otros animales semejantes»[11].

Ahí, en ese primer capítulo de su libro undécimo, libro dedicado a la historia natural, y en medio del proceso de describir la fauna de la altiplanicie mexicana se cuenta lo siguiente:

[9] *Aunque Anderson y Florit sostienen que Suárez de Peralta fue el autor de dicha obra, pensamos que el libro debió quedar inédito hasta el siglo XIX, pues García Icazbalceta cita a este autor con la obra* Noticias históricas de la Nueva España, *aparecida en Madrid en 1878 y no lo incluye entre los autores mexicanos del siglo XVI. Tampoco aparece esa obra en el rico y completo registro del siglo XVI,* European Americana: A Chronological Guide, *donde sí aparece este autor con la obra* Tractado de la cavallería... Compuesto por don Juan Suárez de Peralta, vezino y natural de México, en las Indias. *Sevilla: F. Díaz, 1580. El texto empleado por Anderson Imbert y Eugenio Florit, dicen los autores extraerlo de un* Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista... y del suceso del marqués del Valle *impreso en México, Imprenta Universitaria, 1945.*

[10] *La conocida obra del Inca Garcilaso de la Vega se titula* Primera parte de los comentarios reales, que tratan del origen de los Incas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobierno, en paz y en guerra; de sus vidas y conquistas y de todo lo que fue aquel Imperio y su República, antes que los españoles pasaran a él. *Fue publicada en Lisboa en 1609 por Pedro Crasbeeck.*

[11] *Se cita la obra de fray Bernardino de Sahagún según la siguiente edición, la que es por fin versión íntegra del texto castellano:* Historia general de las cosas de Nueva España. *Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Patria, 2002. Tres tomos. Colección Cien de México.*

«Hay *en esta tierra* un animal que se llama *cóyotl,* al cual algunos de los españoles le llaman zorro, y otros le llaman lobo. Y según sus propriedades, *a mi ver*, ni es lobo ni zorro, sino animal *proprio desta tierra*. Es muy velloso, de larga lana. Tiene la cola gruesa, muy lanuda. Tiene las orejas pequeñas, agudas: el hocico largo y no muy grueso, y prieto. Tiene las piernas nervosas. Tiene las uñas corvadas y negras. Y siente mucho: es muy recatado. Para cazar agazápase y ponse en acecho: mira todas partes para tomar su caza. Es muy sagaz en acechar su caza. Cuando quiere arremeter a la caza, primero echa su vaho contra ella para inficionarla y desanimarla con él.

Es diabólico este animal. Si alguno le quita la caza, nótale y aguárdale, y procura de vengarse dél, matándole *sus gallinas* o otros animales de su casa. Y si no tiene cosa de éstas en que se vengue, aguarda al tal cuando va camino, y ponse delante, ladrando, como que le quiere comer, por amedrentarle. Y también algunas veces se acompaña con otros tres o cuatro sus compañeros para espantarle. Y esto hacen o de noche o de día.

Este animal tiene condiciones esquisitas: es agradecido. Agora en estos tiempos aconteció una cosa harta de notar con uno de estos animalejos. Un caminante, yendo por su camino, vio uno de estos animales que le hacía señal con la mano que se llegase a él. Espantóse de esto el caminante, y fue hacia adonde estaba. Y como llegó cerca dél, vio una culebra que estaba revuelta al pescuezo de aquel animal, y tenía la cabeza por de bajo del subaco de aquel animalejo. Estaba muy apretada con él. Esta culebra era de las que se llaman *cincóatl.* Y el caminante, como vio este negocio, pensó dentro de sí, diciendo «¿A cual déstos ayudaré?» Y determinó ayudar aquel animal, y tomó una verdasca y comenzó de herir a la culebra, y luego la culebra se desenroscó y cayó en el suelo, y comenzó de irse y meterse entre la yerba. Y también el animalejo se fue huyendo. Y de ahí a un rato tornóse a encontrar con el caminante, entre unos maizales. Y llevaba *dos gallos* en la boca, por los pescuezos, y púsolos delante el caminante que le había librado de la culebra. Y hízole señal con el hocico que los tomase, y fuese tras el caminante, hasta que llegó a su casa. Y como vio donde entraba, fue a buscar *una gallina,* y llevaba su casa. Y dende a dos días le llevó *un gallo* a su casa. Este animal come carne cruda, y también mazorcas de maíz secas y verdes, y cañas verdes, *y gallinas, y pan,* y miel. Este animal tómanle con trampa o con alzapié, o con lazo, o fléchanle. Y también le arman en los magueyes cuando va a beber la miel». (III, 991-992).

Antes de un breve comentario, aclaramos que las palabras o frases en cursiva se marcan esperando contribuyan a despejar dudas sobre la autoría del pasaje, el cual nos parece obra única de Sahagún y no resultado de noticias recogidas de informantes indios, y que él se limitara solo a copiar. Volveremos sobre este asunto medular más adelante. Por ahora, digamos que, como el pasaje no trata en particular de lo religioso –apenas hay el uso del adjetivo «diabólico», pero en su sentido negativo corriente y no doctrinal– se lee un texto aliviado del proceso de constante censura contrarreformista que se ejerce por todo este libro y su carácter anecdótico no carece de un humor liviano, aunque su autor no parece habérselo propuesto.

Por otra parte, no deja de extrañar la inclusión de esta anécdota en el discurso general de un tratado histórico de relativo rigor etnográfico y lingüístico, escrito por un sacerdote empeñado a su manera en la reconstrucción de la antigua cultura azteca; es decir, de un naturalista, como en su tiempo se debía entender este tipo de labor. Por esto acaso es que el narrador se distancia de lo contado y este hecho –dice– le sucede a «un caminante», cuya identidad no se proporciona, resguardándose así el autor por lo inverosímil de lo narrado.

Volviendo al carácter diabólico que Sahagún atribuye a este animal, además de «sagaz», lo señala luego como «vengativo» y rencoroso implacable, personificándolo al modo de algunos humanos que saben cultivar su rencor. Sin embargo, de inmediato pasa el texto a presentar sus «condiciones esquisitas», y en este punto se nota una cierta disposición consciente del narrador para contrastar lo malo introductorio con el tono benigno –y hasta exquisito, cierto– de la anécdota que continúa: el pago que por gratitud hace el coyote al salvador de su vida. La anécdota incluye, desde luego, un inicio sorprendente –el coyote clamando por auxilio al paso de un caminante– que se aparece en el momento de su emergencia; el humanizado animal le hace seña «con la mano», lo cual luego culmina en un desenlace no menos inesperado: el pago que el agradecido coyote hace a su salvador con esos dos gallos que trae por el pescuezo y, otra vez, haciéndole» señal con el hocico que los tomase.» Pero, como si esto fuera poco –en términos de suspenso y sorpresa narrativa– el coyote sigue sensatamente al caminante para saber dónde vive y, una vez en posesión de ese dato, le reitera las dádivas en gratitud por su ayuda salvadora.

Como si se tratase de una fábula tradicional, el animal piensa y actúa como un ser humano bondadoso e inteligente, pero, ciertamente,

nada de eso es aludido por un narrador que se presenta y es, sobre todo, un historiador: cualquier mención al popular género de la fábula hubiese desacreditado el tono que Sahagún impone a toda su relación. Por eso el desenlace de la unidad narrativa tiene un final abrupto luego del cual el autor retoma el proceso enumerativo de otras características del coyote, en general.

En uno de sus notables ensayos titulado «Relatos de la conquista», donde trata del matiz entre literario e histórico de estos textos, Tzvetan Todorov expresa lo siguiente: «El estatuto de todos esos textos, es decir, el contrato que se establece entre sus productores y sus consumidores, es el de literatura histórica: pretenden ser una representación fiel de los hechos; pero también, a veces sin saberlo, obedecen a las normas del relato y se articulan siguiendo las mismas figuras que se podrían encontrar en un cuento popular o en una novela de caballería. Esta doble pertenencia, "literaria" e "histórica", evidentemente no tiene nada de nuevo, y solo en una época muy reciente se volvió paradójica»[12].

En esta imposibilidad de prescindir de la tradición literaria para elaborar una relación de otro tipo, es donde encuentra asidero teórico la intuición de Anderson Imbert: no había crisis entonces en el modo de tratar lo acaecido, fuese verdad o solo verosímil; no había paradoja entre pureza histórica y destreza literaria. Dentro del gran discurso de los historiadores era bien posible hallar engarzados acabados relatos o cuentos breves, como los que han seleccionado Anderson y Florit para su antología. De aquí también que el episodio del coyote narrado por Sahagún comparta sin crisis su composición entre seria y jocosa, entre verdad y ficción.

II

Volvamos ahora al asunto del relato sobre ese tan agradecido como peculiar coyote. En un artículo titulado «Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental», don Pablo Escalante Gonzalbo sostiene, como tesis central, que «El Códice Florentino proporciona información valiosa sobre las antiguas costumbres y creen-

[12] *Georges Baudot y Tzvetan Todorov,* Relatos aztecas de la conquista. *Trad. de Guillermina Cuevas. México: Grijalbo, 1990, p. 455.*

cias indígenas pero, como texto, pertenece a la tradición occidental y sólo en ella se explica plenamente», (p. 52).[13] Pero luego de esta afirmación que del todo compartimos, porque sitúa la autoría de ese texto en las manos de Sahagún y su cosmovisión occidental, Escalante Gonzalbo agrega: «Esto puede apreciarse claramente en el libro XI, de historia natural: Esopo, Aristóteles, Plinio y San Isidoro son algunas de las referencias que nutren el trabajo, aunque lo más probable es que los informantes y *tlacuilos* de Sahagún no se valieran directamente de todas aquellas obras sino de compendios enciclopédicos». (52) Es decir, por un extraño giro, el investigador propone ahora que los informantes de Sahagún tenían ya una tan asumida cultura literaria occidental que este legado impregna y modifica la información que dan al cura copista. No se pregunta el antropólogo si el relato no será más bien obra toda y propia de Sahagún, quien sí pudo valerse de autores tales como Esopo y Plinio a los que conocía desde sus días de seminarista en Salamanca. Y aquí viene a cuento otra vez el episodio del singular coyote agradecido; porque Escalante Gonzalbo propone lo siguiente: «Después de describir sucintamente al coyote, los informantes de Sahagún hacen la observación de que se trata de un animal agradecido, y proceden a ejemplificar esta cualidad con la historia de un hombre que se encontró con un coyote en el camino. El coyote hizo al caminante un ademán con la pata...» (ofrece Escalante Gonzalbo una síntesis del mismo pasaje recién citado) y concluye: «Al poco rato volvió con un par de guajolotes en el hocico, mismos que obsequió a su salvador, luego le llevó otro guajolote a su casa, y al día siguiente otro más.» Se cita, claro, el Libro XI del dicho Códice florentino y, de seguido, se añade el siguiente comentario relativo a la descripción que del león hace Plinio: «Al finalizar su descripción del león, Cayo Plinio II explica que no son ajenas a esta fiera los sentimientos de misericordia y gratitud, y expone el caso de un Elpis de Samos...», quien también ayuda a un animal en peligro de muerte, y el cual es también recompensado por el animal, en este caso un león. Y concluye el crítico su repaso del incidente contado por Plinio, añadiendo una conclusión final: «...mientras el barco de Elpis estuvo atracado en aquel puerto africano, el león fue a llevarle a su auxiliador de comer todo lo que cazaba (Plinio, *Historia natural,* lib, VIII). Si bien la imagen de una

[13] *El artículo apareció en la revista* Arqueología Mexicana, *6, N° 36 (1999), 52-59, número dedicado a «Fray Bernardino de Sahagún. Investigador de la cultura prehispánica.»*

boa constrictor no es ajena al repertorio iconográfico de Mesoamérica, la afinidad de ambas anécdotas nos hace pensar que los informantes de Sahagún conocían el relato del naturalista romano y lo asociaron con la descripción del coyote» (p. 53).

Poco después, para dar sustento a esta excéntrica tesis que supone a Sahagún solo como un fiel copista de cuanto le dicen, añade Escalante Gonzalbo: «Para valorar adecuadamente el contenido de la obra sahaguntina, y en especial el del libro XI, de historia natural, que aquí nos ocupa, es preciso considerar esa tradición de la que forma parte. Esopo y Babrio, Aristóteles, Plinio, El *Fisiólogo,* Isidoro, Avicena y Alberto Magno son algunos de los puntos de referencia más importantes de esa tradición. Los hombres del siglo XVI novohispano, tanto frailes como colegiales y caciques indios, tenían acceso a las obras de esos autores gracias a las ediciones que de ellas se habían hecho desde los inicios de la imprenta. Ejemplares de algunas de estas obras, que pertenecieron a las bibliotecas conventuales, hoy forman parte del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional» (p. 55).

Así las cosas, además de aceptar sin reservas la presencia física de esos libros en el México de la primera mitad del XVI, se supone que sus potenciales lectores locales debían de haber dominado ya de tal grado el latín o el griego o el castellano, como para disfrutar sus sutilezas y emplearlas luego como modelos de elaboración literaria; esta aplicación de un modelo nunca ha sido, por cierto, mecánica: debe pasar, desde luego, por la asimilación lingüística y semántica de esos textos tradicionales en la lectura, comprensión y en los modos narracionales de los aztecas para luego ser recontados en una forma que adecua e inventa una nueva versión distinta pero similar a la tradicional.

Pero volvamos ahora a las frases o palabras puestas en cursiva en el texto antes citado de Sahagún, las que ayudarán a aclarar que es bastante improbable que este relato sea dicho por informantes indígenas conocedores de Esopo, Plinio y su tradición, sino que es en rigor obra del propio Sahagún que sí conoce desde jovenzuelo esas historias. En primer término, el relato dice «Hay *en esta tierra* un animal...» que se llama *cóyotl,* al cual algunos de los españoles le llaman zorro, y otros le llaman lobo. Y según sus propriedades, *a mi ver*, ni es lobo ni zorro, sino animal *proprio desta tierra.*» Es muy claro que el emisor de ese discurso no es de esa tierra puesto que se distancia naturalmente al decir *esta* en ve… tierra o *aquí*. La locución *a mi ver*,

sitúa un hablante en primera persona que es el yo que escribe y juzga; no dice *a su modo de ver* (de ellos, los informantes) sino que es el emisor individual que se expresa por sí mismo, y lo sabe bien distinguir de los animales parecidos que se hallan en España y los *propios desta tierra.* Creo que ningún informante indio hubiera dicho del coyote *es diabólico este animal;* esta frase es producto casi típico (por la recurrencia con que Sahagún emplea este adjetivo a lo largo de su obra) de la mentalidad contrarreformista e intransigente del devoto sacerdote católico que Sahagún es. Las *gallinas* y los *gallos* que aparecen en este relato ni el mismo Escalante Gonzalbo los acepta como tales, sino que prudentemente en su comentarios del pasaje los transforma en guajolotes. Pero para Sahagún esa es la referencia necesaria y apropiada: el ente conocido en España es el único que le puede ayudar a fijar plásticamente ese mundo nuevo, a manera de una concesión para mejor comprensión del tipo de lector que él espera tener en España. De todos modos, es categórica su presencia en el relato antes que la de cualquiera otra fuente de información[14].

III

Para corroborar otro modo descriptivo de Sahagún, esta vez abundante en repeticiones léxica propias de la oralidad y reiteraciones sintácticas que sí parecen provenir de fuente oral, se verá como el pasaje antes comentado es elaboración propia, muestra de su eficacia narrativa, más cercana a la fábula de los naturalistas que a la de los literatos. Este otro pasaje relativo a esa fauna mexicana aparece a párrafo seguido del anterior, pero está dicho en el modo típico del descriptor por reiteración, comparación y seriación de lo expuesto –de tono mucho más oral, para actualizar ante el auditor lo dicho– aunque mucho menos eficiente como relato que el anterior; tal era procedimiento usual entre los llamados historiadores naturales de entonces. El trozo en cuestión de Sahagún, con las repeticiones en cursiva, dice así:

«Hay otro animal que se llama *ocotochtli,* que también habita entre las peñas y montes. Es del tamaño de un podenco, baxo y corpulento. *Tiene el pelo* pardo por el lomo, y por la barriga blanquecino, con unas

[14] *Un caso notable del trabajo y los procedimientos del escritor dedicado a la mostración de las particularidades de la flora y la fauna americanas se halla en Gonzalo Fernández de Oviedo, en particular en su antes citada* De la natural historia de las Indias, *de 1526.*

manchas negras, ralas y pequeñas. *Tiene el pelo* blando. *Tiene la* cabeza redonda y las orejas pequeñas, *como de gato*. *Tiene la* cara redonda; el hucico corto, la lengua áspera o espinosa. *Tiene el* aullido delgado, *como tiple*. Es muy ligero y salta mucho, *como que vuela*.

Este animal tiene una singular propriedad, que *caza* para dar de comer a otras bestias fieras. *Caza* hombres o ciervos o otros animales. *Caza* desta manera, que viendo que viene lo que quiere *cazar*, escóndese tras de un árbol, y en llegando la *caza* cabe él, arremete y pásale la lengua por los ojos. Y es tan ponzoñosa, que luego *mata* en tocando. Como caye el animal o hombre que *mató*, cúbrele con heno y súbese sobre un árbol, y comienza aullar, cuyo aullido se oye muy lexos. *Y luego* las otras bestias fieras, como tigres, leones, etcétera, que oyen aquel aullido, *luego* entienden que son llamados para comer, *y van luego* a donde está el *ocotochtli*, y ven la presa, *y luego* lo primero beben la sangre, y después despedázanle y *cómenle*. Y en todo esto el *ocotochtli* está mirando aparte cómo *comen* los otros. Y después que ellos han comido, él *come* lo que sobre. Y dicen que hace esto porque tiene la lengua tan ponzoñosa que si *comiese* enponzoñaría la carne y morirían las otras bestias *comiendo* della». (III, 992-993)

No sé si tales hechos se corresponden con la verdad de la conducta y hábito alimentarios del animal del que informan a Sahagún (Y dicen...), pero el modo descriptivo repetitivo y pormenorizado, tanto del aspecto externo como de esa costumbre del *ocotochtli*, se complementa con ese tipo de ampliación anecdótica sobre las prácticas o particularidades de una fauna que el europeo desconoce completamente, la cual le es presentada aquí por medio de una suerte de cercanía del emisor con sus escuchas, lo que afianza la verdad de lo dicho. Las voces y locuciones subrayadas aclaran la abundante repetición empleada, tan propia del lenguaje oral. Esa sucesión de repeticiones no ocurre en el primer texto del coyote, que creemos propio de Sahagún. En cambio en el segundo, citando a Todorov, diríase que «...desde el principio nos sorprende un procedimiento de paralelismo sinonímico dentro de la frase [...] Se tiene la impresión de que las palabras vienen en oleadas sucesivas, recuperando cada vez una faceta ligeramente diferente del acontecimiento, como para presentarlo mejor a nuestra memoria. Es fácil ver la función de estas repeticiones en la transmisión oral, cuyo ambiente recrean inmediatamente»[15].

[15] *Baudot y Todorov,* Los relatos de la conquista, *p. 457.*

En el contraste entre los dos relatos, además, se refleja entera la tensión que recorre la historia toda de Sahagún: la de ser una obra compuesta por informaciones originales del México prehispánico pero vertidas al texto por la pluma de un culto sacerdote católico español, el que también se permite sus propias elaboraciones narrativas. En ambos relatos de animales, se leen las particularidades que emanan de esta suerte de contradicción, y de modo diverso se ofrecen dos anécdotas unitarias y efectivas que enriquecen los textos y las cuales, qué duda cabe, en mucho se aproximan al cuento, al relato ficcional que tan bien ganada fama ha alcanzado en nuestra literatura.

IV

Que Sahagún es autor autónomo y personal, no siempre sujeto a la fidelidad de sus informantes, queda muy bien probado en el mismo estudio de Escalante Gonzalbo que, como ha dicho del Códice Florentino, «proporciona información valiosa sobre las antiguas costumbres y creencias indígenas pero, como texto, pertenece a la tradición occidental y sólo en ella se explica plenamente.» (55) Ahora, en este aparte, comentaremos el acierto de Escalante al mostrar cómo Sahagún es, sin duda, deudor de algunos clásicos en lo que se refiere a la composición de su libro y, en particular, en lo tocante a los asuntos naturales. Todo lo cual confirmará lo evidente, pero apenas dicho: que el códice florentino fue escrito por un sacerdote católico, estricto contrarreformista y hombre ya bien formado en las letras y los libros de su tradición europea y grecolatina.

Comienza Escalante Gonzalbo esta parte de su artículo recordando que ya hace unos años el profesor Donald Robertson «se ha referido a la obra de Anglicus y ha demostrado que sirvió como modelo en la concepción de los libros y capítulos de la *Historia general...* de Sahagún» (55) En efecto, Robertson estableció claramente la deuda de fray Bernardino con *De proprietatibus rerum,* obra la cual, como Escalante señala, fue «realizada en el siglo XIII e impresa varias veces en los siglos XV y XVI»[16]. Además, el mismo Todorov en su agudo estudio *La conquista de América. La cuestión del otro,* había señalado con

[16] *Una compilación con muchas de las ricas reflexiones de este historiador del arte se hallan en Donald Robertson,* Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: the Metropolitan Schools. *(Norman and London: University of Oklahoma Press, 1994).*

lucidez: Se podría decir que, a partir de los *discursos* de los aztecas, Sahagún produjo un libro; ahora bien, en este contexto el libro es una categoría europea»[17].

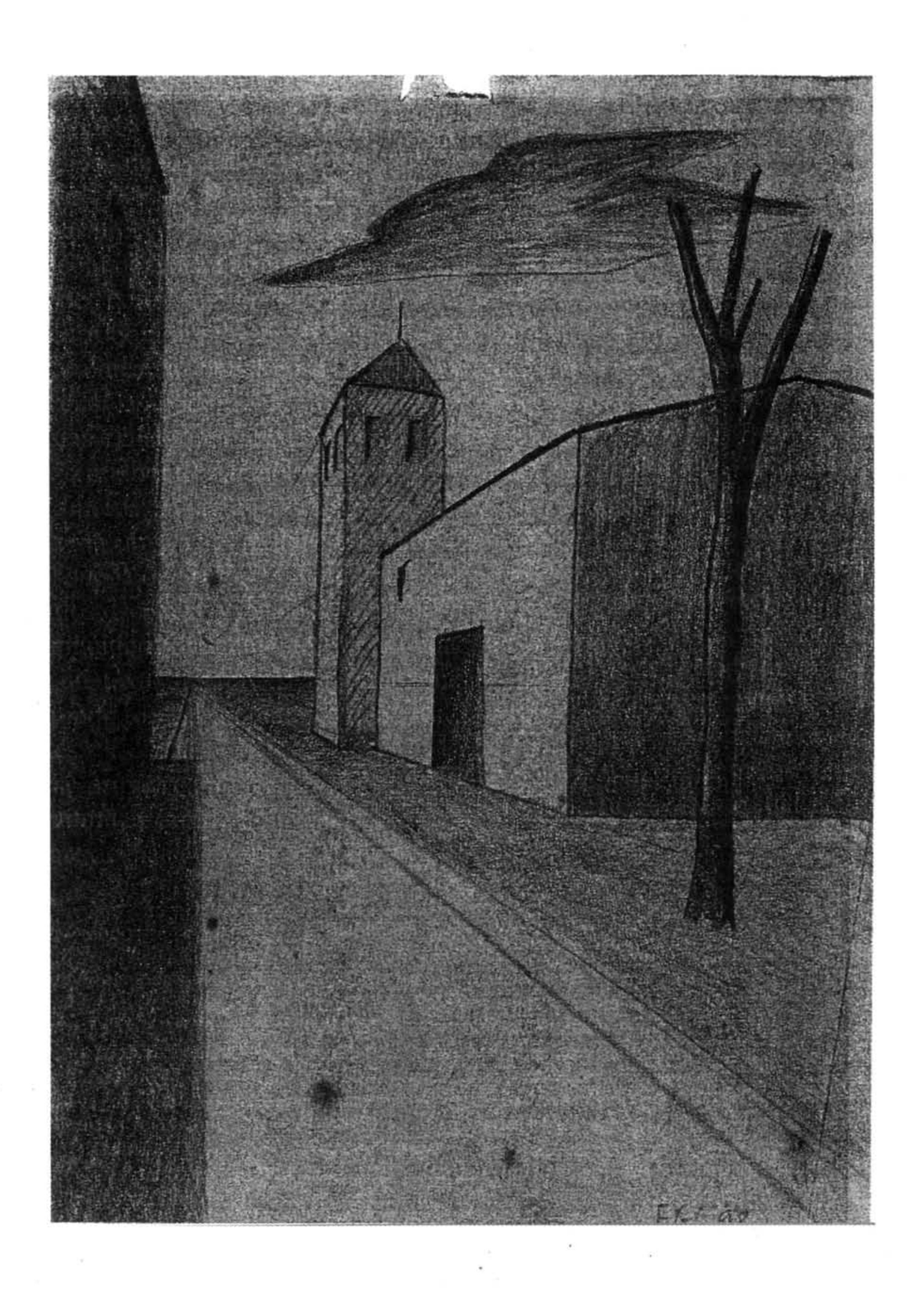
Ahora Escalante Gonzalbo aumenta el espacio abierto por Robertson y Todorov y trae como prueba incontestable de la filiación libresca de Sahagún, «otra obra del Viejo Mundo, un tratado de historia natural que parece haber sido sumamente exitoso en su tiempo, aunque en nuestros días nadie habla de él: el *Hortus sanitatis* del médico alemán Johann von Cube, escrito en el siglo XV e impreso nada menos que tres veces en el propio siglo XV, y por lo menos una vez en el siglo XVI» (56).

Escalante señala, como deuda de von Cube, el orden que Sahagún adopta para la presentación de los animales descritos: «primero animales terrestres, luego aves, luego animales acuáticos.» (56) Pero el punto fuerte de dicha influencia se prueba en la semejanza de las ilustraciones empleadas por Sahagún para ilustrar su libro XI con respecto a «los grabados que acompañan al *Hortus* en su edición de 1536.» (56) En efecto, se ofrece como testimonio de lo dicho una docena de reproducciones de grabados del libro de von Cube junto a ilustraciones del código florentino, en todas las cuales se aprecia un sorprendente parecido en la forma general, en el detalle y en la disposición de los dibujos. Y se concluye señalando que de otro modo sutil Sahagún deja evidencia de su clara deuda con el naturalista autor del *Hortus sanitatis:* «Hacia 1575 fray Bernardino de Sahagún puso al libro XI de su obra el título de "Libro undécimo que es bosque, jardín, vergel de lengua mexicana"» (59)

Bien probado queda que el huerto o vergel del naturalista alemán ha provisto al cura español de un modelo que sigue y adapta para exponer el suyo; aunque esté tratando de lo mexicano, aquella que comienza en Aristóteles y Plinio es su escuela y en ella se ha formado como investigador y como hombre de letras; es necesario aceptar, al menos en este punto, que tanto informantes como ilustradores pasan a un segundo plano y deben adaptarse, cuando menos, al dominio y a la visión del autor central. Así, el de von Cube será uno más entre los varios textos de autores europeos que participan en la elaboración y sentido de la *Historia general de las cosas de la Nueva España.*

[17] *Tzvetan Todorov,* La conquista de América. La cuestión del otro. *Trad. de Flora Botton Burlá (México: Siglo XXI, 1987), 250.*

PUNTOS DE VISTA



Las metáforas de Claude Simon

Dominique Viart

La metáfora ampliada

Gérard Genette reprocha a Proust el «bautizar como metáfora a cualquier figura analógica»[1]. Acepto la generalización pero le añado dos buenas compañías: la de Claude Simon, a quien no le queda mal el patronazgo proustiano, y los textos de Michel Deguy a favor de una «teoría de la figura generalizada»[2]; van en el mismo sentido los trabajos del Grupo de Lieja que hacen de la metáfora «la figura central de toda retórica»[3]. El mismo Claude Simon lo suscribe, explícitamente y en un entorno que ciertamente no le es favorable, Cérisy, donde cita largamente a Deguy acerca de «la condición metafórica del hablante»[4]. En torno a la metáfora, entonces, no dudo en reunir otras figuras analógicas (comparación, comparativo hipotético, alegoría, eventualmente perífrasis, etc.). La experiencia de todo lector de Simon, por otra parte, milita en este sentido: el sistema comparativo se ha desarrollado hasta tal punto en su obra, que la metáfora es allí raramente estricta, singular o aislada sino que más bien actúa en un sistema de recuperaciones, correcciones y sobrecargas que resiste a cualquier distinción.

Mi propósito no es taxonómico, como lo sería distinguir y clasificar cada tropo de Simon, sino funcional. Lo que me interesa es la función de las figuras analógicas, más que su naturaleza. Y más su función que su funcionamiento. No tanto cómo actúan sino para qué sirven, para qué son útiles. En cierto sentido, en qué medida son estratégicas. En el orden funcional, me propongo examinar de entrada a qué función textual pertenece la práctica metafórica simoniana, lo que me llevará a

[1] *Gérard Genette:* Fugures III, *Seuil, Paris, 1972, p. 31.*

[2] *Michel Deguy: «Pour une théorie de la figure généralisée»,* Critique, *25, 1969, pp. 841-861. Ver una crítica de este punto de vista en Genette:* Figures III, *pp. 33 y ss., y la respuesta de Michel Deguy en* Cahiers du chemin, *15 de enero de 1971.*

[3] *Grupo u:* Rhétoriqe générale, *Larousse, Paris, 1970, p. 7.*

[4] *Claude Simon: «La fiction mot à mot», en* Nouveau Roman, hier et aujourd'hui, *UGE, Paris,1972, pp. 82/3.*

desgajar lo que denomino trabajo de figuración heurística. Luego, estudiando los fenómenos de desjerarquización del principio analógico, intentaré mostrar cómo los textos de Claude Simon abren un espacio crítico.

1. Metáfora y función poética del lenguaje

En el orden funcional, desde los trabajos de Roman Jakobson, la metáfora se suele asociar con la función poética o estética del lenguaje. Se sabe que permite al teórico de la poesía fundar su propia división de géneros: «la poesía es el lenguaje en función estética»[5].

Función poética

Sin duda, el texto simoniano no parece inscribirse en esta propuesta. Lo prueban las afirmaciones del autor que reivindican la importancia de la palabra que suscita muchas otras (OA, prefacio), su insistencia sobre su valor como encrucijada de sentidos. Tales fórmulas sirven de eco, en efecto, a las de Roman Jakobson que explica la poeticidad de un texto cuando «la palabra es resentida como palabra y no simplemente como sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva, de modo que las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son indicios indiferentes de la realidad sino que poseen un peso y un valor propios»[6]. Lector de Tynianov y de Chklovski, Simon no desmiente estos axiomas en sus intervenciones, que pueden juzgarse por la entrevista aparecida en *Entretiens*[7]. O, simplemente, por el prefacio de *Orión ciego*. Muy por el contrario, se adhiere a un modelo de producción textual en que las palabras se llaman las unas a las otras: «proferir una palabra es verla proliferar». Ciertamente, en esta proliferación no está sólo en juego el principio analógico, aunque sea el más frecuente, y cuando otra cosa, como por ejemplo los juegos de significancia, suscita palabras por venir, es casi siempre la sustitución metafórica la que toma la iniciativa, como en la

[5] *Roman Jakobson:* Huit leçons de poétique, *Seuil, Paris, 1977, pp. 33-49.*

[6] *Ibidem, p. 46.*

[7] *Claude Simon: «Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier» en* Entretiens, *n° 31, 1972, pp. 15-29.*

tan conocida serie: «esta boca herbosa esta cosa con nombre de animal, término de historia natural –mejillón pulpo pulpa vulva– hacen pensar en esos organismos marinos y carnívoros, ciegos pero provistos de labios, de cejas: el orificio de esta matriz, el crisol original (...)» (RF 41-42). Explica Michel Deguy en *El esplín de París* que la poesía es como «el despliegue, la potencialización o potencia desplegada, de ese sentido íntimo: la relación de una lengua consigo misma, por dentro, según el dicho popular»[8]. Más que una simple encrucijada de sentidos, es una concatenación de significantes –y de significancia– la que da a leer la escritura simoniana. Se hace poesía y como tal debería escucharse, excavando en la palabra unos vértigos interiores, haciendo surgir otras palabras y, con ellas, las imágenes de lo íntimo, las intimaciones de un vínculo con el mundo que no limita ningún uso común. La lengua vehicular arranca de lo metafórico que lleva a otra parte y permite oír lo inaudito de una lengua. Y no la deja escuchar más que en la íntima relación del sujeto con ella. Por ello, Simon toma prestada una cita de Lacan, pertinente para medir estos fenómenos. Desde este punto de vista, la función poética deroga cualquier ornamentación. No recubre con su retórica armada de tropos una manifestación univalente sino que revela bajo dicha manifestación unos abismos de sentido cuyo advenimiento sólo puede provocarlo el juego *meta-fórico*.

Función expresiva y función metalingüística

Si bien Claude Simon parece inscribir su obra sobre la cuerda tensa de una función poética predominante, sin embargo diversifica doblemente su aplicación. Ver en su obra solamente juegos de significancia y sugestiones verbales, sería falsearla. Otra preocupación la habita, explícita: la precisión. Para mostrarlo vuelvo sobre este pasaje de *Historia*: «...entre leerlo en los libros o verlo artísticamente representado en los museos y tocarlo y recibir las salpicaduras hay la misma diferencia que existe entre ver escrita la palabra obús y encontrarse de golpe con el otro acostado y clavado a la tierra, la misma tierra en lugar del cielo y el cielo y el aire mismo que se derrumba en torno a ti como cemento roto y pedazos de vidrio, y barro y hierbas en lugar de lengua, y él mismo disperso y mezclado a tantísimos trozos de nubes, de gui-

[8] *Michel Deguy:* Le spleen de Paris, *Galilée, Paris, 2001, p. 54.*

jarros, de fuego, de negro, de ruido y de silencio, que en ese momento la palabra obús y la palabra explosión ya no existen, como tampoco las palabras tierra, cielo, fuego, lo que hace imposible volver a contar este tipo de cosas y experimentarlas de nuevo y enseguida, y sin embargo sólo dispones de palabras, y es cuanto puedes intentar hacer (...)» (H 152).

Ciertamente, no hay en este pasaje nada metafórico pero tal texto prueba que, contrariamente a lo que se lee en Jakobson, lo que se busca a través de la palabra es la explosión de las emociones o, por mejor decir, la emoción de las explosiones. La incapacidad de las palabras obús y explosión para manifestar la potencia de las sensaciones invalida su empleo y suscita inmediatamente un conjunto de sustituciones, las cuales, por otra parte, no son suficientes ni satisfactorias (no es posible volver a contar este tipo de cosas) sino la única vía posible: sólo se dispone de palabras. Deguy evoca en *El impar* esta tensión de las palabras hacia un inaccesible afuera: «Lejos de que la sensación sea dada por el texto, como admirablemente lo cree el lugar común, de modo que el bien sea vuelto a sentir dentro del horizonte del libro, y su buen éxito, evaluable (una página llena de justas sensaciones, etc.), más bien se trata de una garantía fuera del texto, totalmente prohibida al texto, el depósito inconvertible, el afuera»[9]. Para el filósofo, esto significa que el afuera es el término de comparación del texto.

Asimismo, lo que se da en el texto de Simon no surge de la simple función poética sino que demanda e interroga a dicha función en el cuadro de otra función del lenguaje que Jakobson denomina metalingüística, en estado latente pero pregnante y que viene de la función emotiva o expresiva. No se podría, en efecto, de otra manera, explicar la insistencia casi obsesiva de ciertas escenas muy conocidas de la obra, sino por la convicción de que no están todavía suficientemente dichas, por defecto de la lengua o por insistencia de imágenes. La mayor parte de las metáforas y analogías están también asociadas y hasta encastradas, en un sistema correctivo de la expresión, tan radical que alguna vez propuse definir el estilo de Simon como «una poética de la epanortosis»[10]. La metáfora juega un papel decisivo en esta empresa de corrección, porque favorece una estrategia de la aproximación progresiva –aun cuando, como lo ha mostrado Stéphane Bikialo

[9] *Michel Deguy:* L'Impair, *Farrago, Tours, 2000, p. 52.*
[10] *Dominique Viart:* Une mémoire inquiète, *PUF, Paris, 1997, p. 259. Ver también la tesis de Stéphane Bikialo,* Plusieurs mots pour une chose, *Université de Poitiers, diciembre de 2003.*

en su tesis sobre la nominación múltiple– no es el único tipo de sustitución propuesto por Simon.

Una escritura en tensión

La escritura de Simon se desarrolla en dos regímenes copresentes aunque aparentemente contradictorios: uno supone cierta disponibilidad ante la sugestión de las palabras y los acercamientos que suscitan, y surge de lo que podría denominarse una escucha de la lengua. Es ella quien hace pasar del telón al temblor del agua (juego de significancia) o, como al comienzo de *La ruta de Flandes*, de primo a mosquito, insecto, moscardón (juegos de homonimias y sinonimias). El otro supuesto es, por el contrario, una atención crítica constante que no pierde de vista ni la sensación mnemónica ni la imagen presente en el espíritu, a la vez cambiantes y remanentes, que deben escribirse y no se acomodan a las denominaciones léxicas que propone la lengua. La escritura también está en constante tensión, disponible pero vigilada, ofrecida a la deriva o al deslizamiento de las ensoñaciones verbales pero siempre exigente y crítica consigo misma. Es una escritura que se deja ir pero que se relee, llevada por las palabras pero que corrige su curso, derivante pero gobernada.

Por lo tanto, esta tensión no es tan contradictoria como parece. En efecto, se reabsorbe en una fusión inesperada y casi dialéctica, muy característica de la práctica simoniana. Se trata de una confianza en la deriva verbal como instrumento mayor de la crítica del discurso. El ejemplo del binomio primo versus mosquito, que he recordado antes, lo muestra bien. La metáfora, en consecuencia, está ligada a la epanortosis, la función poética a la función metalingüística, conforme a una relación simétrica que se describe fácilmente: por una parte, la proliferación metafórica está ligada con el principio de la crítica metalingüística por el juego de las derivas y las connotaciones que favorece; por otra parte, la función metalingüística interroga constantemente la pertinencia de las metáforas que surgen.

Proliferación metafórica y juegos de substituciones y de significancia están a la vez en tensión y en inteligencia con el ejercicio metalingüístico, lo que asegura la dinámica del texto simoniano (por otra parte, es lo que permite notoriamente al lector poder leer una frase de diez o quince páginas sin experimentar jamás la disminución de su

acuidad perceptiva ni bajar la tensión). La proliferación metafórica y el ejercicio metalingüístico colaboran así para producir un efecto crítico donde se reabsorbe su aparente contradicción. Ahora quisiera interesarme por este efecto crítico. Para elloo debo antes tratar el segundo paso que la práctica simoniana de la metáfora da junto con la función poética.

2. La derrota de la nominación

Los teóricos de la poética que reflexionan sobre esta función en la escritura de la poesía insisten en su evolución durante la modernidad. Hugo Friedrich termina su estudio sobre la *Estructura de la lírica moderna* con un capítulo sobre la metáfora. Muestra que se libera de su antigua función comparativa a favor de una metamorfosis poética del mundo[11]. Su poder, dice, citando a Ortega y Gasset, proviene de la magia. La poesía moderna, escribe Friedrich, «no despierta en la metáfora un elemento análogo al dado sino que obliga a lo que diverge a la aproximación. La metáfora moderna no nace de la necesidad de llevar lo desconocido a lo conocido. Más bien da un gran salto conduciéndola desde la diversidad de los elementos presentes hasta una unidad que sólo existe en la lengua. Esta unidad es tal que exige entre los términos una diferencia tan grande como sea posible, la conoce como tal y a la vez la abuele en el poema»[12]. Se reconoce aquí la estética de las vanguardias históricas, los llamados de Lautréamont y de Breton a favor de una poética de la sorpresa o de la fusión de los contrarios. Nada de eso hay en Simon, que nunca se abandona a la imagen estupefaciente sino que siempre preserva lo comparativo en lo metafórico. No se trata, para él, de metamorfosear el mundo sino de dar a leer la aparición del mundo según una dada subjetividad textual. La metáfora simoniana no pretende, ciertamente, llevar lo desconocido a lo conocido, no más que la poesía moderna, sino que tiende a revelar lo desconocido que permanece o se manifiesta en lo que se cree conocido. La cercanía al pensamiento de Deguy se manifiesta de nuevo. En efecto, aquí el poeta filósofo define el rol de la descripción: «esto pasaría por ser una descripción o una metáfora o sea una configuración, una comparación,

[11] *Hugo Friedrich:* Structure de la poésie moderne, *traducción de M.F. Demet, UGE, Paris, 1999, p. 301.*
[12] *Ibidem, p. 302.*

una comparación, una asociación, un acercamiento que hará reconocer eso todavía no conocido»[13]. El matiz que convendría introducir entre Deguy y Simon es, en este sentido, mínimo: se inscribe en el espacio que separa al poeta del novelista. Uno trabaja el cómo, o sea, según lo dice a menudo, la aparición del mundo. El otro, Claude Simon, privilegia el como si, escaso en Deguy. Deplora una escenografía de la aparición que da lugar a un despliegue narrativo. Si el como puede ser seguido indistintamente por un sustantivo o un verbo, la estadística lingüística muestra que el texto prefiere un sustantivo. El poeta también: es el hombre de las sustancias (y, según Jakobson, de lo paradigmático). En tanto, el novelista es el hombre del verbo y del movimiento: el como si supone una frase, una sintaxis, el esbozo de un relato. Y este relato se da de un modo contradictorio de la trampa (el como si introduce lo que no ha sido comprobado) y de la revelación (la verdad subjetiva de lo que aparece se libera en la visión). Así se explica el gusto de Simon por las comparaciones espectaculares (o sea las que tienen que ver con el espectáculo: teatro, cine, pantomima, etc.): es el como si que pretende decir el cómo se es. No una materia o sustancia de las cosas sino su manera. Y esto vale también para los pasajes que se ocupan de la materia sensible de las cosas. La escritura fenomenológica de Simon no aprehende la materia más que como algo sensible, es decir lo que se da en un contacto, una visión, un olor: una relación. Y, en cada ocasión, es el vínculo lo que se relata, más que el objeto como descrito. Es el vínculo quien llama al como si por medio del cual el sujeto introduce su percepción en acto, su transporte metafórico hacia la cosa.

Lo muestra bien el ejemplo anterior: las palabras obús y explosión están claramente definidas en los diccionarios y el sentido común; pero ni los diccionarios ni el sentido común dicen nada sobre su realidad tangible. Hacen falta más palabras e imágenes: hacen falta unas figuras. Simon se lo recuerda a Ludovic Janvier: «Chklovski define el hecho literario por la transferencia de un objeto desde su percepción habitual hasta la esfera de una nueva percepción –por otra parte, metáfora proviene del griego *metaphora* que significa transporte»[14]. Transferencia y transporte remiten aquí al reemplazo de términos propios y percepciones habituales por términos apropiados para introducir en el

[13] *Michel Deguy:* Brevets, *Champ Vallon, Seyssel, 1986, p. 36.*
[14] Entretiens, *pp. 23. Cf. Nota 7.*

texto unas percepciones efectivas. La anfibología de la lengua no es neutra: significa que transporte es también *e-moción* –una puesta en movimiento– sensible y psíquica.

Inversamente, aunque se trate de la misma exigencia, Simon desconfía de las metáforas poéticas o lexicalizadas. Como prueba de esta reserva, vaya este pasaje de *Geórgicas*: «(...) esta última y suprema consagración: la del fuego, repentina, violenta, breve, apenas el tiempo de saber lo que se (las órdenes reglamentarias y las metáforas de los poetas) les había ocultado, es decir que *lo que se llamaba fuego era realmente fuego*, ardía, que los amontonamientos de ladrillos sucios, los erizados morrillos de columnas aún humeantes a los que había quedado reducida una casa, una granja, el cafetín de la esquina, hasta las carcazas descarnadas de un camión, de las motocicletas, de los autos (y de sus conductores) que se terminaban de consumir, lamidas por flámulas, diseminando su hedor por la campiña verde y florida (...) habían sido atacados, destrozados por una llama concentrada en una fracción de segundo (...)» (G 130, la cursiva es mía).

Rechazadas una a una por esta desmetaforización de la palabra fuego, las metáforas habituales de los discursos institucionales y aquellas, complacientes, de la poesía, dan lugar a una tercera vía que tiende a privilegiar la comparación por encima de la metáfora propiamente dicha, a fin de poner fuera de juego las trampas y pantallas que proveen tanto el lenguaje convencional como la retórica poética.

Hay que aproximar este pasaje al de *Orión ciego* donde Simon explica que «la palabra fuego no es el fuego» y que una página «donde se narra un incendio nunca quemará a nadie» para comprender la doble dificultad que enfrenta: por una parte, la insuficiencia del lenguaje propio, cuyos términos usados y usuales nada dicen de lo que procura la sensación (podría aquí reconocerse una variante de la frustración cratiliana); por otra parte, una desconfianza por lo que en la poesía sustituye esta insuficiencia, es decir por las metáforas complacientes, originales, provocativas o gratuitas. ¿Cómo tirar de ambos hilos a la vez? Simon lo consigue gracias a una puesta en escena textual de los recursos de la práctica analógica. Es decir: justamente haciendo aparecer a ésta como una corrección, un ajuste y no como una estetización, lo que supone preferir la metáfora presente o, por mejor decir, la comparación, a la metáfora ausente. Más aún: lo que supone poner en evidencia la negación del término propio (lo comparado) antes de recurrir a la analogía (el término de comparación). Es así cómo no importan ya

en la obra las fórmulas del tipo: no esto sino lo otro, «no un hombre sino una entidad, un símbolo, la encarnación al fin visible (...) la delegación materializada de esta omnipotencia oculta y sin rostro» (A 36); o este otro ejemplo: «no mamá sino una suerte de momia con cabeza de gavilán (...) con una nariz antiguamente borbónica y ahora similar al pico de algún ave de rapiña» (Tra 38). Con, a veces, una sobrecarga en que el recurso de muestra explícito: «(...) pero ¿cómo denominar esto? No la guerra ni la clásica destrucción o exterminio de uno de los dos ejércitos sino más bien la desaparición, la absorción por la nada o el todo original de lo que una semana antes era todavía, un regimiento, baterías, escuadrones, escuadras de hombres (...)» (RF 299). El movimiento de tales frases se compone de dos tiempos: uno que recusa el concepto e invalida su pertinencia, y otro que agita la lengua en busca de un decir de otro modo y pone en escena esta búsqueda, replegando la exploración paradigmática sobre la línea sintáctica. Porque la palabra hace de pantalla al pensamiento e impide pensar la cosa o el acontecimiento. Nombrar o desnombrar es encerrar el referente dentro de un sistema simbólico. Todo el trabajo simoniano de la nominación desbarata este encierro introduciendo un temblor de incerteza. El texto netafórico derrota la nominación y así da a leer a un sujeto también derrotado por la inadecuación del léxico disponible a su propia experiencia. Simon inventa entonces un espacio en que el decir puede informarse con otra cosa que no sea el uso, con una experiencia singular más que de un uso común. El trabajo de la metáfora favorece de tal manera la desapropiación de lo propio en beneficio de una apropiación del decir. El decir se compacta en torno del sujeto que escribe, que inventa su lengua –extranjera, diría Deleuze después de Proust[15]– y en el seno de una lengua común.

El proceso de metaforización corresponde así en Simon a lo que llamaré una figuración heurística del mundo vivido. Porque se trata de figurar lo que el lenguaje común no dice y, muy a menudo, enmascara. O, como lo repite con insistencia Michel Deguy, escribir el mundo en figuras, a fin de que aparezca el ser-como. Es decir: restituir esa parte sensible de la palabra, por el proceso de simbolización abstracta que lo gobierna, ignora. Jean-François Lyotard ve en *Discurso, figura*, el gesto propio de la metáfora que «introduce en el discurso de las pro-

[15] *Gilles Deleuze: «La littérature et la vie», en:* Critique et clinique, *Minuit, Paris,1993, pp. 11-17, citando unas palabras de Proust en* Contre Sainte-Beuve: *«Los bellos libros están escritos en una suerte de lengua extranjera.»*

piedades venidas de lo sensible». Gracias a la figura, explica, «las palabras se ponen a inducir en nuestro cuerpo, como lo harían los colores, tal esbozo de actitudes, de posturas, de ritmos»[16]. Se podría dar como ejemplo de este fenómeno el de la superposición de las escenas sexuales y de la fuga en cuatro patas por la hierba tal como en *La ruta de Flandes* se confunden las unas con las otras, o también, en el mismo espíritu, el pasaje que superpone de la misma manera los cuerpos entrelazados durante el coito con los soldados amontonados en el vagón de los prisioneros.

Esta figuración es heurística en tanto que su movimiento avanza hacia: búsqueda, aproximación, acercamiento. No desde la última palabra, ni la palabra justa, ni de la imagen pertinente, sino desde una enunciación como espesada por sus vueltas y complementos, enriquecida sin cesar por su temblor y sus modulaciones. La función poética del lenguaje no se ejerce entonces como tal en la obra simoniana, sino en la acción que la combina con otras funciones: emotiva, metalingüística. Sobre todo, se hace función heurística, exploración común y simultánea de la lengua y el acontecimiento, en un esfuerzo nunca aflojado para alcanzar la una abandonando la otra.

3. La desjerarquización del principio analógico

Abandono y búsqueda son las causas de un desequilibrio sintáctico.la eficacia de la metáfora poética reside en su concentración. Cuanto más breve sea, enigmática y siderante, más seduce al lector. Ya se ha dicho que, para numerosos teóricos de la poética, la comparación reduce su impacto y atenúa el golpe. Pero ¿qué decir entonces de un texto que se hace exploratorio hasta el punto de desplegar lo implícito en la analogía y multiplicar sus variantes? Hay en esto una desjerarquización del principio analógico, el cual reclama que lo comparado permanezca siendo hasta el final el punto de resistencia del discurso y que los eventuales términos de comparación sean convocados sólo para expresar mejor su cualidad. La práctica simoniana invierte a menudo este equilibrio, enfila la metáfora, examina y despliega sus elementos, los cuales, a su tiempo, serán comparados en otras analogías. Se puede describir el funcionamiento de esta desjerarquización de distintas maneras, realizadas en el texto.

[16] *Jean-François Lyotard:* Discours, figure, *Klincksieck, Paris, 1978, p. 287.*

Conclusión

Vuelvo, para terminar, al vínculo entre Proust y Simon. Se impone una diferencia en cuanto al orden metafórico, que conviene subrayar porque es capital en la obra de Simon. Es bien conocida la fórmula de *El tiempo recobrado*: «Se pueden hacer suceder indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad no empezará hasta el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que une la relación causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en el anillo necesario de un bello estilo; aún más: así como la vida cuando, aproximando una cualidad común a dos sensaciones, desgaja la esencia común reuniendo ambas para sustraerlas a la contingencia del tiempo, en una metáfora»[17].

Dos apuntes: el primero es la marca de un acuerdo: conviene, en la práctica simoniana de la analogía, una búsqueda de la ley causal, salvo que dicha ley no se somete a una demostración lógica. No proviene del demostrar sino del mostrar, más aún del hacer ver, del dar a ver como. Es decir: de un dar a ver bajo las especies de...En Simon las causas son hipotéticas porque las tesis son hipótesis.

El segundo apunte es una diferencia. No se trata, para Simon, de atrapar las esencias. Mucho menos, sustraerlas a las contingencias del tiempo. Muy por el contrario: el tiempo se marca por medio de la analogía. Existen dos modalidades principales, muy conocidas ambas. Una es de lo arcaico, como lo muestran las comparaciones con las cargas de animales prehistóricos, a los mitos primitivos, a los movimientos geomórficos y a los tiempos primordiales. Estas analogías no son una salida del tiempo sino el resurgimiento de un tiempo caótico del cual la civilización desespera salir.

La segunda modalidad recurrente, antagónica pero similarmente negativa, es la de una caducidad del tiempo. Se la podría llamar apocalíptica, como respuesta a lo arcaico. En efecto, el sistema analógico lleva a menudo una condena a muerte, manifestación programada o constatada de un fin. La madre alcanzada por la agonía, el cuerpo por la descomposición, los paisajes por el otoño, son los ejemplos recurrentes. Es la metáfora negadora que coge el tema como la muerte se

[17] *Marcel Proust:* À la recherche du temps perdu, *ed. Pierre Clarac/ André Ferré, Gallimard, Paris, 1954, tomo 3, p. 889.*

apodera del vivo. Así no existe la intemporalidad que la metáfora permitiría alcanzar, mucho menos una esencia, salvo que pensemos que la esencia de los seres y las cosas es su próxima caducidad, como también lo es de la Historia: su nativo salvajismo.

La crítica simoniana ha tomado en los últimos tiempos un cariz estilístico. Lo prueban numerosas tesis aprobadas o en curso. Se constata, en efecto –y aquí también con tratamiento de analogía– que la potencia del texto ha de contornear las acciones esperadas y su capacidad para construir una crítica fuera de todo discurso. Me parece que si se quisiera definir este estilo con una palabra, más allá de las constataciones hechas, debería hablarse de una poética de la hipótesis y de la epanortosis, dinámica de la insistencia, nominación múltiple, etc., y sería la fórmula de Deleuze la más conveniente: una escritura nómade, lo mismo que se habla, en filosofía, del pensamiento nómade de Nietzsche, en todas las acepciones del terminono[18]. El acercamiento a Nietzsche no es impertinente. Se sabe que el filósofo recurrió a la metáfora para sustraer su pensamiento a la sistemática conceptual. Sarah Kofman lo ha mostrado bien[19]. También se lo podría explorar por el lado de la desconfianza ante el Humanismo, del sentimiento de la caducidad del mundo y del eterno retorno de la Historia. No es el lugar apropiado pero retengo la idea de una escritura simoniana nómade. Nómade en su accionar, en sus encadenamientos, en sus disposiciones formales y textuales, en sus articulaciones temáticas, en lo que descodifica los discursos convencionales, los comportamientos sociales, las ideologías de masa y los asuntos de familia, en el sentido deleuciano. Y nómade, sobre todo, en su sintaxis y en su figuración, en sus tropismos. No es sorprendente que la metáfora, figura del transporte y de la circulación, sea en principio de una obra en movimiento como lo fue también, radicalmente, la de Montaigne[20].

Traducción: Blas Matamoro

[18] *Cf. Gilles Deleuze: «Una pensée nomade» (1973), en:* L'île déserte et autres textes, *Minuit, Paris, 2002, pp. 351-364.*

[19] *Ver Sarah Kofman:* Nietzsche et la métafore, *Galilée, Paris, 1983.*

[20] *Ver Jean Starobinski:* Montaigne en mouvement, *Gallimard, Paris, 1982.*

La ilusión de la naturaleza humana

Augusto Klappenbach

Desde tiempos inmemoriales los hombres estamos intentando dotarnos de una naturaleza humana que nos asegure un papel en este confuso escenario del mundo. El dudoso privilegio de la consciencia tiene un precio: la necesidad de construir trabajosamente una identidad que a los demás seres la naturaleza les ha concedido graciosamente. La formidable arquitectura aristotélica del universo, en la que cada uno de los seres que lo forman lleva inscrita en su propia esencia una finalidad eterna e inalterable que los conduce a cumplir su propio destino resulta tan atractiva como engañosa, y a ella le han seguido innumerables intentos de buscar la *esencia humana* en principios más o menos metafísicos que resultan, como veremos luego, sospechosamente adecuados a los proyectos sociales y políticos que pretenden legitimar.

El más evidente e ingenuo de estos intentos consiste en recurrir a las intenciones de un Dios creador que ha dejado impresa su marca en la naturaleza creada, de tal modo que el hombre encuentra en sí mismo un referente situado más allá de sus incertidumbres, capaz de orientarlo en la penosa tarea de construirse a sí mismo. Con la ventaja de que este Dios y sus correspondientes proyectos pueden ser construidos a la medida de los intereses de quienes se erigen en intérpretes de su voluntad. Pero la caída de los modelos teológicos no ha implicado la renuncia a una naturaleza metafísicamente fundada. La Modernidad ha buscado en el ámbito de la Razón numerosos sustitutos a la voluntad divina, entre los cuales los postulados del «estado de naturaleza» resultan metodológicamente muy significativos. Hobbes y Rousseau son casos paradigmáticos. Nada más conveniente para legitimar la opción de Hobbes por un Estado absolutista que suponer la existencia de una naturaleza humana que tiende al conflicto permanente con los demás hombres, estado del cual sólo puede salir mediante un contrato que asegure la sumisión a la autoridad de un Príncipe. Este Príncipe no está obligado a rendir cuentas de sus actos ante el pueblo, en la medida en que sea capaz de asegurar mediante la ley y la espada una paz durade-

ra. Rousseau, por el contrario, interesado en echar las bases de un Estado democrático, debe imaginar el estado natural de modo muy distinto. En el fondo del ciudadano pervertido por la cultura sigue latente la simplicidad del buen salvaje, que un contrato social justo es capaz de aprovechar: la naturaleza humana es capaz de recuperarse de las distorsiones que han introducido en ella la propiedad privada y sus secuelas. En ambos casos esa naturaleza original constituye un constructo interesado, fabricado a medida de una propuesta ético-política.

Sin embargo, existe otra tradición que opta por prescindir del concepto de naturaleza, cuyos orígenes pueden encontrarse ya en los viejos sofistas y que toma forma acabada en la famosa *Oración sobre la Dignidad del Hombre* de Pico de la Mirandola, en los comienzos del Renacimiento. Después de repartir sus dones entre las diversas creaturas, –dice Pico– Dios necesita a alguien que aprecie el plan de tan grande obra, ame su hermosura, admire su grandeza. Pero había un inconveniente: «ya no quedaba en los modelos ejemplares una nueva raza que forjar, ni en las arcas más tesoros como herencia que legar al nuevo hijo, ni en los escaños del orbe entero un sitial donde asentarse el contemplador del Universo. Dios decide entonces crear al hombre como la hechura de una forma indefinida» y le habla de la siguiente manera: «No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué»[1].

Más allá de su contexto religioso, este texto implica un importante cambio de perspectiva: el ser humano constituye una anomalía en el conjunto de una naturaleza regida por leyes inmutables, y si algo le diferencia de ella es precisamente su capacidad de escoger sus propias leyes. Idea ampliamente desarrollada más adelante, hasta llegar a convertirse en el eje de los existencialismos modernos.

Sin embargo, este cambio de perspectiva no termina de imponerse. Cuando se produce la ruptura moderna entre el hombre y el mundo natural y la humanidad deja de concebir a la realidad como un dato para entenderla como una construcción de su propia subjetividad, no por ello renuncia a pedirle a esa misma naturaleza un lugar

[1] *Pico della Mirandola,* De la dignidad del hombre, *Edit. Nacional, Madrid, 1984.*

«natural» en el cual asentarse, como hemos visto antes en Hobbes y en Rousseau. No ha bastado lo que Kant llamaba «la mayoría de edad de la razón» para que el hombre acepte de una vez por todas que para construir su propia vida no goza del auxilio que la naturaleza otorgó a las demás creaturas y que por lo tanto no puede aferrarse a ninguna ley externa que le ahorre la tarea de inventar su propia identidad. Porque esta tarea es muy dura: superado el optimismo de Pico, Sartre comprende que la libertad no es sólo un privilegio sino también una condena que nos exige uno de los precios más altos que estamos dispuestos a pagar: la soledad. La añoranza de la naturaleza perdida ocupa así buena parte del pensamiento y de la literatura contemporánea: se sabe que ya no podemos volver a la ingenua confianza de los antiguos, hijos de una madre naturaleza que, aunque en ocasiones se mostrara cruel, les evitaba el menos la incertidumbre acerca de su identidad. Pero por otra parte la empresa de asumir la propia autonomía hasta las últimas consecuencias provoca aquello que Erich Fromm llamaba «el miedo a la libertad», con las consiguientes recaídas en esos vínculos primarios que nos aseguraban nuestro lugar en el mundo: desde la simbiosis neurótica con la madre o sus sustitutos hasta el seguimiento ciego de un líder carismático. En cualquiera de estos casos se encuentran atajos para recuperar, siquiera ilusoriamente, la naturaleza perdida.

* * *

Como todos los tiempos, esta época posmoderna genera sus propias formas de enfrentarse a este conflicto. Uno de los efectos culturales de la globalización, en los países desarrollados, consiste en la reducción del ciudadano a su papel de productor y consumidor. El capitalismo, en sus últimas etapas, ha hecho a todos los hombres *iguales,* pero iguales en una indiferenciación que prescinde de sus particularidades étnicas, culturales y religiosas para definirlos por un determinado papel en su estructura económica. La globalización capitalista genera así un hombre abstracto, sólo distinto de los demás por el puesto que ocupa en la producción y disfrute de los bienes de la sociedad en que vive. Los mismos derechos humanos se universalizan poniendo el acento en su aspecto formal y jurídico antes que las necesidades vitales más concretas: parece más evidente la violación de estos derechos cuando se priva a un ciudadano del recurso al *habeas corpus* que cuando se le

impide su acceso a la comida o la sanidad, por ejemplo. En definitiva, la universalidad se hace abstracta[2].

Pero detrás de esta nivelación sigue latiendo la vieja añoranza de la naturaleza humana, de una identidad que la globalización cultural es incapaz de proporcionar. La diferencia de papeles en la sociedad no basta para asegurar la propia identidad, ya que se trata de diferencias de grado dentro de una misma escala: se puede ser más rico o más pobre, poseer más o menos poder, pero estas distinciones, con ser importantes, siguen siendo genéricas, en la medida en que carecen de ese carácter personal y hasta biológico de que gozaban, por ejemplo, las raíces familiares o tribales de otros tiempos. No bastan para construir un proyecto de vida que incluya aquellos valores que van más allá de la vida económica.

Se trata entonces de buscar esa naturaleza perdida en otros lugares. Por ejemplo, en la Nación o en la Raza. En la medida en que el individuo se siente parte de una comunidad nacional, hecha de historia, de componentes étnicos y culturales, puede delegar buena parte de su autoconstrucción en la tradición de la que se siente parte, que se encarga de proporcionarle una jerarquía de valores ya probada en el tiempo. Lo mismo sucede con la Religión, con la ventaja de que esos valores se invisten de una dignidad trascendente, que los hace invulnerables ante las contingencias de la historia. Y en caso de que falten estos referentes tradicionales, esa identidad puede buscarse por caminos más o menos marginales, como lo hacen las tribus urbanas o las organizaciones terroristas, por ejemplo. En cualquier caso, se trata de encontrar ayudas externas para esa difícil tarea de construirse a sí mismo.

Desde este punto de vista, no resulta casual el resurgimiento actual de todo tipo de fundamentalismos. Y no sólo –aunque también– del islamismo radical. La ideología de la cruzada patriótico-religiosa liderada por la actual administración norteamericana, los nacionalismos exacerbados que surgen por todas partes, el integrismo religioso en sus distintas versiones. Si se quiere entender algo de lo que está pasando en el mundo en estos tiempos, hay que convencerse de que la abstracta universalidad del mundo globalizado no constituye una respuesta

[2] *Ver Pedro Fernández Liria, «La fatal emancipación. Sobre la "crisis de las diferencias" en la sociedad contemporánea», Rev.* PAIDEIA, *nº 69, julio-septiembre 2004. En un excelente artículo, el autor describe lo que llama «el estado de indiferenciación relativa» de nuestra sociedad actual y los comportamientos violentos que tratan de restaurar el orden cultural disuelto.*

suficiente ante la vieja necesidad humana de construir un proyecto personal. La propuesta de un «patriotismo constitucional», que soslaye los elementos étnicos y se centre en los valores sociales y jurídicos de la comunidad constituye un producto demasiado elaborado y formal para ser capaz de sustituir tendencias tan arraigadas históricamente.

Algunos seguimos pensando que el incumplimiento del proyecto de la Ilustración tiene mucho que ver con este estado de cosas. La esencia de la ciencia y la tecnología consiste en someter los fenómenos naturales a las leyes que impone el pensamiento humano: cuando Galileo intuye las leyes del péndulo, éste queda aprisionado dentro de un reloj, obediente a las normas que le ha impuesto el relojero. Y lo mismo sucede con el resto de la naturaleza: hemos descubierto el secreto de las cosas y eso nos convierte en sus dueños. Parafraseando el comentario de Dios ante su obra, tal como lo transmite el relato bíblico de la creación, «el hombre vio que esto era bueno», y comprendió que se iniciaba entonces una época en la cual todo el mundo natural se inclinaba ante su voluntad. La formidable expansión del poder humano, que en poco más de un siglo fue capaz de cambiar radicalmente las relaciones del hombre con su mundo, abrió una época que muchos ilustrados consideraron precursora de una era de paz y progreso universal, de una prosperidad y una armonía como nunca había conocido la especie humana.

Pero se equivocaron, y si hubieran vivido lo suficiente muy pronto dos guerras mundiales los hubieran sacado de su error. Porque las relaciones sociales exigen un modelo distinto, como Kant vio con claridad –quizá excesiva– al establecer un abismo entre el empleo científico de la razón y su uso moral. Mientras el primero impone sus leyes al mundo, la razón práctica debe detener su voluntad de dominio ante las demás personas, que la racionalidad moral reconoce como «fines independientes», como éticamente inviolables. Y esto significa aceptar que la razón instrumental, la que considera todo lo que encuentra en el camino como un medio manipulable para conseguir sus fines, no constituye el único y ni siquiera el principal empleo de la racionalidad humana. La voluntad de poder de la universalización abstracta, propia del dominio de la naturaleza, ha extendido sus leyes a las relaciones sociales. Auschwitz constituye el paradigma de esta hegemonía de la razón instrumental: el triunfo de la tecnología aplicado a la eliminación física de seres humanos.

Las relaciones sociales han quedado así reducidas a un elemento más de este proyecto moderno, sometidas a los dictados de la razón

instrumental, lo cual resulta especialmente grave sabiendo que el ser humano se comprende a sí mismo según el modelo de las relaciones que establece con los seres humanos que le rodean. Y de allí procede esa igualdad abstracta de la que hemos hablado antes, que trae como consecuencia que las relaciones entre los hombres no gozan de ninguna diferencia específica con respecto a la manipulación de la naturaleza infrahumana. Como mucho, se consideran más complejas y conflictivas, pero igualmente sujetas a la hegemonía de lo que Nietzsche llamaba la voluntad de poder. Esta nivelación se expresa hasta en el lenguaje de la economía: frases como «el mercado de trabajo» o «los recursos humanos», asimilan el trabajo humano a ese trato con el mundo material.

Y la violencia que esto implica se orienta frecuentemente a buscar sustitutos como los mencionados antes: la raza, la nación o la religión cumplen el papel de crear un mundo ficticio en el cual un individuo puede reconocerse como sujeto humano, como creador de relaciones sociales que gozan de una situación privilegiada, al menos mientras permanezcan protegidas dentro del útero simbólico de esos refugios. Y sobre todo esos reductos le permiten obtener aquello que Hegel consideraba esencial para construir la propia identidad: el reconocimiento de otros seres humanos, un reconocimiento que no se limita a considerarlos como trabajadores o consumidores sino como otros seres humanos con los cuales comparten su misma naturaleza. Aunque constituya un anacronismo citar a Marx –un ilustrado– en los tiempos que corren, recordemos que ya él había notado la confusión que produce el capitalismo entre la naturaleza y el mundo de los hombres: el trabajador se siente humano cuando realiza funciones animales –comer, beber, engendrar– y en cambio se considera animal cuando realiza la actividad específicamente humana: el trabajo. La civilización ilustrada, que ha logrado imponer al mundo las leyes del cerebro humano, no ha podido encontrar un lugar hospitalario para la humanidad misma, que se ve abocada a buscar sustitutos siempre insuficientes.

La Ilustración –lo mejor de la Ilustración– fue consciente de este problema, pero, como suele suceder, la historia posterior, siempre impura como toda historia, impuso sus propias leyes. Esta confusa posmodernidad que estamos viviendo supone que la Modernidad ha terminado su ciclo. Algunos seguimos pensando que aún no ha cumplido sus promesas.

Figuras del destierro

Antonio López Ortega

I

Son dieciséis kilómetros (aunque el relato familiar los convierte en veintidós) los que recorre día a día María Minerva. Es un camino de polvo, pedregoso, zigzagueante. Los peñascos se asoman como codos de la tierra y a veces vienen con musgo. Se parte de La Polvasera, o quizás de Mazo, y María Minerva debe madrugar cada vez para llegar a tiempo a su escuela de Santa Cruz de La Palma. Un invariable desayuno baja lento por su esófago: huevo batido en un vaso de leche. Estamos en los años 30, o quizás en los inicios de los 40, y España sobrevive bajo la mácula del franquismo. La situación en las Islas Canarias era de pobreza creciente: papas arrugadas, garbanzos o trozos de pulpo hervido podían constituirse en festín familiar. La humildad de los trapos de vestir, de los mobiliarios caseros, de las faenas de campo, sugerían una ceremonia secreta. Las islas se iban despoblando porque los hombres huían a Cuba y luego a Venezuela buscando mejores destinos. Pero María Minerva sumerge sus piecitos en el polvo de la madrugada. En cada año escolar, el lápiz era uno solo (afilado con hojilla), el cuaderno de apuntes uno solo, el uniforme uno solo, el bulto uno solo. Dos o tres horas diarias para llegar a tiempo, dos o tres horas mientras la familia se desintegraba y los hermanos mayores emigraban a nuevos puertos de América. Viene en silencio María Minerva mientras atraviesa el fin de noche, viene asustada porque no hay almas en el camino. Ese bulto sombrío que ve ahora puede ser un peñasco o quizás un labriego que duerme en posición fetal. Hay también fantasmas en ese imaginario del recorrido y más de una vez se los ha topado. Son dóciles, tristones, descarados. Son ánimas que nadie recoge. Quien no alcanza a irse de las islas se queda como fantasma, jugando a un oficio de difuntos. Viene en silencio María Minerva. Y ese silencio le ha tallado el carácter hasta el día de hoy, arrinconada en la cocina a sus setenta años mientras come garbanzos. María Minerva Ortega, mi madre, es una primera figura del destierro.

II

Mi abuelo Antonio era agente viajero. Recorría todos los caminos de una Venezuela provinciana para ofrecer utensilios de construcción y piezas ferreteras. Oriente fue su última pasión. Salía de Caracas por la vieja carretera de Petare, dejaba atrás los poblados de Guarenas y Guatire, orientaba las mulas hacia Ospino, Zaraza o Aragua de Barcelona y llegaba a feliz término en Angostura o Ciudad Bolívar. Eran recorridos que duraban meses, donde se mezclaban pensiones con otros amigos viajeros, botiquines y mujeres de mala vida. La salida del abuelo era un acontecimiento: mulas cargadas de herramientas y un ayudante mestizo que las arreaba a lo largo de trochas o pendientes. El país era una amalgama de provincias y los caminos se hacían sobre la marcha, como rutas improvisadas. El abuelo se calaba un sombrero de ala ancha, de pelambre fina de guamo, para tolerar los rayos de sol sobre la nuca, mientras se amarraba un pañuelo al cuello, blanco o rojo según la ocasión. Hay una foto que lo muestra de pantalones bombacha y de camisa blanca arremangada hasta los codos. El síndrome del abuelo fue el viaje, el viaje permanente, y es imposible imaginarlo en una secuencia distinta a la de un desplazamiento. Llevaba o traía cosas, dormía aquí o allá, se despedía en agosto para reaparecer en navidades con regalos traídos de las embarcaciones que atracaban en Angostura. El nieto que lo sigue entre imágenes diversas tiende a asociarlo con el cadáver tendido del Mariscal Sucre que inmortaliza el maestro Arturo Michelena en su conocido lienzo. De la estampa reproduce con exactitud la jungla de Berruecos porque en el recorrido del abuelo no han debido faltar selvas ni vegetación tupida. También de la estampa recupera la imagen descentrada y culposa del caballo que huye cuando siente que su jinete ha caído muerto al suelo. Y del cadáver del viajero, si bien remoto, rehace una sensación exacta: la de la ausencia permanente del abuelo, la del viaje como figura antagónica, la del destierro en casa.

III

El abuelo Germán ha debido de viajar a Cuba en los albores del siglo XX. Se habla de una primera inmigración canaria que ayudó al cultivo del tabaco y que mezcló sus hábitos y enseñanzas con los habi-

tantes nativos. De isla a isla, como Colones contemporáneos, los cambios no han debido de ser abruptos. El invierno canario desaparece bajo el trópico caribeño pero algo de los suelos y de la vegetación cubana puede reconocerse en los espacios transplantados. Casó el abuelo Germán con una cubana y tuvo dos hijos. Pero al cabo de los años debió regresar a La Palma y nunca más vio a su esposa e hijos. Contrae segundas nupcias con la abuela María, madre de mi madre, y tiene siete hijos entre los años 20 y los 30. En algún momento que puede estar entre el segundo y el tercer hijo, las autoridades locales lo arrestan por bígamo y lo llevan a presidio por dos años. Debió la abuela María de llevarle panes en una canasta y acompañarlo con palabras dulces mientras las visitas se lo permitían. Cuentan que el abuelo tuvo un solo compañero en el calabozo y ese fue un ejemplar empastado de *El Quijote* que mi abuela logró dejarle escondido entre paños y que el viejo terminó recitando en sus años postreros. Una sola lectura para cultivar el cuerpo y la mente de una sola vida. De Canarias a Cuba y de Cuba a Canarias, como una carabela que se deja llevar por los vientos, como una corriente sinuosa que conecta mares y destinos. La memoria de una esposa extraviada, el destino posible de unos hijos mayores, el encierro entre las páginas del Ingenioso Hidalgo, el cultivo afanoso del higo en los años previos a su muerte como una manera de encontrar asidero donde antes sólo hubo desplazamiento, fueron también figuras del destierro.

IV

Huye de Zaraza la tía Carmela. Huye en un carruaje desconocido, con sirvientes que la atienden y la abanican. Tules, bordados y velos vaporosos la envuelven pese al calor del llano. De las hermanas de mi abuela Raquel, era la más noble, la más esbelta, la más incómoda. Flor del retoño pero flor díscola. Y nace en Zaraza para luego desnacer: no puede haber vida, se dice Carmela, en medio de la nada. Zaraza es un accidente, es un punto neutro donde incide la luz, es una sequía sin retorno. No permite Carmela que el carruaje se detenga en el camino, ni siquiera para ofrecer agua a las bestias o para probar algún fruto de temporada. Entre un pañuelo blanco, exquisitamente bordado, lleva unas galletas secas como único alimento del trayecto. Ha huido una, dos, tres veces de Zaraza buscando llegar a Caracas para pasar grandes

temporadas con las amigas que la acogen dichosas. Carmela la incomprendida, Carmela la caprichosa, la tía Carmelita, nívea hasta los tobillos, virgen hasta el alma, malhumorada hasta los tuétanos. Ese rostro impávido, hermoso hasta el horror; ese lunar esquivo, apenas una mácula de la tez perfecta. Nadie con quien hablar en Zaraza, a no ser con un cardenalito jugüetón que le respondía en canto sus únicas palabras de la mañana mientras esperaba en su cuarto el huevo tibio del desayuno. Su vida se detiene a los treinta años, en un punto intermedio de la polvasera que se levanta entre Zaraza y Caracas, cuando los sirvientes la descubren inerte dentro del carruaje, una mano que aferra una galleta seca y otra que arruga el pañuelo bordado. Muere sentada mientras todo a su alrededor no era más que movimiento.

V

Papá logró ingresar en el colegio San Ignacio después que la abuela Raquel hablara con todos los curas a modo de súplica. Se entendía su ingreso como un ascenso social, como la posibilidad de hacerse amigo de todos los niños acomodados de Caracas. Su pasado había transcurrido en San Agustín, en El Conde, en La Candelaria, envuelto en los aromas de la fábrica de chocolates que la abuela Raquel mudaba de barrio en barrio buscando mejores condiciones y menores molestias con los vecinos. Toda la familia materna llegó a trabajar en esa fábrica: las tías envolvían las tabletas, el tío Rafaelito distribuía los paquetes en mulas, mi abuelo Antonio llevaba la contabilidad cuando ya se cansó de sus viajes. Pero la entrada en el San Ignacio significaba nuevos apellidos, nuevos hábitos, nuevos ambientes, y Papá regresaba todas las tardes al aroma del chocolate después de pasearse por el mundo entero. Un deporte igualaba la condición de todos los alumnos y eso convertía todas las tardes en grandes explanadas donde sólo se jugaba al fútbol. Con el tiempo, Papá llego a ser buen arquero, vestido religiosamente de negro para emular a la «Araña negra» y estirándose con elegancia bajo los palos para admiración de propios y extraños. El fútbol le daba lo que sus orígenes le negaban y todos querían tenerlo en sus equipos. Una de esas tardes, sin embargo, se inscribe en el dolor puro, descarnado. Papá logra desviar al córner un tiro desde larga distancia y la pelota traspone la cerca trasera para alejarse rebotando hasta la calle contigua. Papá va trotando detrás de la pelota y, cuando llega

a la acera, nota que a sólo cincuenta metros más allá, tambaleándose de lo borracho y hablándoles a las nubes, viene el tío Enrique, hermano menor de su padre, vestido de la noche anterior. Alcoholizado desde su juventud, el tío Enrique era un alma en pena que siempre había que recluir en casa y poner en manos de los médicos. Después de semanas de recuperación, lograba escaparse de cualquier manera para terminar en el botiquín de turno. La escena que planta en este momento al tío borracho frente al sobrino futbolista es decisiva porque los orígenes maltrechos salen a la caza de la nueva vida con amigos y pelotas que ruedan. ¿Se detiene el sobrino frente al dolor y va a abrazar al tío divagante para llevarlo a casa? Más bien le da la espalda, recoge la pelota en la cuneta, lo esquiva cabizbajo, se aleja de lo que para él es sólo vergüenza y lo llora por dentro. Del otro lado están los amigos y el juego debe continuar. Desde entonces, darle la espalda a alguien es también un signo del destierro.

VI

La principal oleada de emigrantes canarios a Venezuela se produce entre fines de los años 30 y comienzos de los 40. Son los años de la guerra, que deprimen los caracteres y las economías. Se vive de refugio en refugio y la pobreza toca la puerta de todos los hogares. Se cuentan por millares los palmeros que abandonan la isla para llegar a La Guaira o a Puerto Cabello. De este lado del océano, son los tiempos de López Contreras y Medina Angarita, de la lenta implantación de las formas democráticas, del crecimiento demográfico de las ciudades, de la pujanza económica. Mano de obra barata, espíritus ansiosos y jóvenes que vienen a vislumbrar el futuro que no hallan en sus tierras de origen pueblan la geografía venezolana y la transforman en décadas. Este preciso contexto es el que determina la llegada a tierras venezolanas del primer emigrante de la familia: el tío Delio, hermano mayor de mi madre. Buen nadador y tripulante de barcos, el relato familiar se ha encargado de mitificar su llegada engordando un episodio que ha debido de tener su pizca de verdad. Indocumentado como casi todos los inmigrantes de la época, el tío Delio no hizo su entrada triunfal por control aduanal alguno sino lanzándose al agua a un kilómetro de las playas de lo que ha debido de ser o Chichiriviche de la Costa o Puerto Cruz. Llegó a nado, se entiende, perfectamente exhaus-

to, con la camisa y los pantalones deshilachados, sin un duro en la cartera mojada y quizás con la foto de la abuela María a manera de estampa religiosa. La tierra que lo recibe es la misma que lo retiene en la urna de sus postrimerías, a la que va a parar con un cáncer de pulmón después de fumarse todos los cigarrillos del nuevo mundo.

VII

«Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor». La frase es la primera del libro *Los cuadernos de destierro* del poeta venezolano Rafael Cadenas. Escrito en Trinidad, adonde lo llevó un exilio forzoso en tiempos de la dictadura de Pérez Jiménez, y publicado finalmente en 1960, este libro iniciático es uno de los pocos de la poesía venezolana del siglo XX que testimonia de manera cabal una experiencia de exilio. Perteneciente a la llamada 'Generación del 58' –la promoción de escritores que renovó el canon literario nacional a la par del período de recuperación democrática–, la obra de Cadenas nace del extrañamiento, de la duda en torno a la inmediatez, del escepticismo frente a la razón. Se diría que la poesía de mayor aliento vanguardista en Venezuela –precisamente la que se da en la década de los años 60 y llega hasta nuestros días–, se funda en un referente de destierro histórico y se formaliza en un patrón de exilio verbal.

VIII

James Joyce terminaba la redacción del *Ulises* en la ciudad italiana de Trieste cuando su esposa le confesaba en unas cartas enviadas desde Dublin haberle sido infiel con un amante. Lejos de recriminarla o aborrecerla, Joyce le responde con unas misivas en las que ensaya un acto sexual escritural. Nadie te ha podido tocar como yo lo he hecho –parece decirle el genial irlandés–; nadie te ha podido besar como yo lo he hecho; nadie te ha podido chupar como yo lo he hecho. En síntesis, la escritura de una obra mayor en el destierro y el coito entre dos amantes desde el exilio de los besos y las caricias. A falta de cuerpo presente, buenas son las palabras.

IX

Un libro esencial del siglo XX venezolano –*Mensaje sin destino* (1951) de Mario Briceño Yragorry– postula sin quererlo una hipótesis de destierro interior. «Hemos visto más la liturgia de las efemérides que el permanente valor funcional de la Historia como categoría creadora de actos nuevos». Se añora una comprensión histórica mayor de parte del colectivo, se añora más cultura ciudadana en los trasuntos de la cotidianidad. O lo que es lo mismo: se diagnostica una riesgosa amnesia pública en la que ponemos nuestro destino en manos de otros –los llamados fundadores de la Patria. A este ritmo, cualquier designio se cuela en las alturas del Poder para someternos según preceptos redivivos. Una cultura que cree prosperar mientras en lo íntimo responde a un destierro interior, una cultura de ocupantes (que no de dueños), una cultura ajena a los hechos que la han forjado o hecho posible, obviamente arrastra graves debilidades. La herida que señala Briceño apunta a la inexistencia de una correa de transmisión que lleve las ideas desde el liderazgo cívico hasta las instituciones sociales o los quehaceres domésticos. Para las grandes mayorías, el país es siempre de otros. Lo que equivale a admitir que vivimos en nuestro propio suelo como desterrados.

X

Una escena de la película *Blade Runner* fija como pocos momentos artísticos de los últimos tiempos el apego profundo a la vida, el dolor inimaginable de no poder formar parte de ella. El androide o réplica Roy Batty, exponente máximo de la llamada generación Nexus 6, ha sido diseñado y fabricado con un pequeño dispositivo de seguridad: el mecanismo prodigioso que le da vida se apagará a los cuatro años de duración. Asistimos a la escena de su muerte en un edificio abandonado, bajo una persistente lluvia nocturna, mientras un agente policial o *blade runner* lo acosa para sacarlo de circulación. Roy Batty se apega a sus últimos momentos de vida con una especie de soliloquio que parece delirante. Golpea su cabeza contra las paredes para despertar sus circuitos dormidos o se hunde clavos de hierro en los brazos para reanimar sus nervios eléctricos. Finalmente atrapa una paloma blanca con sus dos manos y, antes de soltarla hacia los cielos, cae arrodillado

en una azotea para pronunciar sus últimas palabras: «I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. It's time to die». En síntesis, quien ha recibido la vida a cuentagotas, como un ensayo de existencia, la termina valorando como nadie. La gran moraleja de la película de Ridley Scott es que los desterrados se nos revelan como seres más poderosos, más amantes, más definitivamente vivos, que los que reciben la existencia sin ofrecer nada a cambio.

XI

Un tramo de la carretera que une a Carora con Barquisimeto puede pulverizar el ánimo, puede aniquilar la conciencia. Entre abril y mayo de cada año, cuando la sequía de las tierras venezolanas llega a su máxima expresión y los árboles florecen por doquier como para simular una vida que nadie avizora entre las ramas secas y los suelos agotados, una cierta ladera de esas montañas bajas, especie de pared vegetal que se impone al viajero, se enciende de un amarillo parejo a lo largo de varios kilómetros para señalarnos en secuencia el concierto mayor de centenares de araguaneyes. Debe de ser un momento propicio en el año, acaso una semana movediza de máxima floración, antes de que corolas y pistilos sean arrastrados por los vientos y se estrellen contra la aridez de los suelos. Si el viajero alcanza a tolerar tanta belleza concentrada en un solo punto será porque en él habrá operado desde ese instante un principio de destierro, de extrañeza. Oponer una alteridad subjetiva a ese muro vegetal resulta imperativo para no ser devorado por lo que subrepticiamente, a partir de una señal desconocida, comienza a ser pura inconsciencia.

XII

Releer hoy la correspondencia entre Mariano Picón Salas y Rómulo Betancourt quizás nos demuestre que sí tuvimos una moderna escritura republicana. Intelectual mayor el primero y destacado *homo politicus* el segundo, esa escritura fue concebida desde sendos destierros: Chile para Picón Salas y México o Costa Rica para Betancourt. El país

que se imaginaba se fue forjando desde dos extremos del continente, se fue *escribiendo* desde dos exilios encontrados. Nada como la distancia dolorosa, como el destierro espiritual, para reconocer nuestras más preciadas carencias.

XIII

El mejor estudio del castellano hablado en Venezuela –el extraordinario libro *Buenas y malas palabras* (1956)– fue escrito por un desterrado: don Ángel Rosenblat (1902-1984). Oriundo de Polonia, pudo cursar estudios filológicos en Berlín durante la década de los años 30 hasta que el régimen nazista lo expulsa. Entre Madrid y Buenos Aires estudia con Amado Alonso, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro; y en 1947 se residencia en Venezuela donde funda el Instituto de Filología «Andrés Bello» de la Universidad Central de Venezuela. Rosenblat nos revela como nadie el sentido, la gracia, el alma de las palabras habladas en Venezuela. Su mirada ajena, de visitante ilustrado, no sólo es de una cortesía extrema para con los lingüistas y estudiosos venezolanos de siglos pasados sino que compone una cartografía fresca, asequible, documentada, del origen y de la evolución de nuestros vocablos. De *coroto* a *guachimán*, de *guaya* a *musiú*, de *hayaca* a *íngrimo*, de *gandola* a *ñapa*, vamos reconociendo en nuestras variantes y trastrocamientos una manera de ver al mundo, una manera de asomarse a la vida con guiño, ingenio, perplejidad o asombro. Pero veamos la adaptación de un sustantivo anglosajón como *watchman* (vigilante) en un relato que se recoge en la Casigua de 1950. Un joven supervisor de obreros petroleros es asignado a una unidad exploradora en medio de la selva que bordea el Lago de Maracaibo. El joven viene con nuevas ideas y se enfrenta a un pelotón de cien hombres corpulentos y desalmados. La primera y única medida que el supervisor toma es pedirle al *guachimán* (*watchman)* nocturno que no permanezca fuera del galpón en el que todos duermen y que más bien comparta cama con el resto del tropel. No transcurre un minuto antes de que uno de los desalmados, dirigente sindical para más señas, le diga al supervisor que el guachimán es en verdad una presa: «Todavía hay muchos motilones por aquí y es preferible dejar al guachimán afuera... No vaya a ser que a los indios les dé por atacarnos esta noche y no tengan a quién flechar».

XIV

Una pieza de la agrupación británica de rock progresivo King Crimson define con sutileza, a la vez que penetración, el sentimiento único del exilio. Llamada precisamente *Exiles*, la pieza transcurre en una secuencia rítmica lenta, de baja modulación, en la que una voz ronca, doliente, se precipita entre los escombros sonoros del inicio y trata de imponer gradualmente una melodía luctuosa. Un violín acompaña ese empeño sordo y logra dilucidar, cuando desvaría hacia los tonos más agudos, las formas de la pieza. Hasta allí todo sería medianamente comprensible si el oyente no advirtiera la lenta irrupción de un solo de guitarra eléctrica que modula en el aire una escultura del dolor. El gemido sonoro viene y va, se enciende y apaga, duda de su propio rastro o apuesta, siente que no puede ser diáfano, intuye su propio desenlace en una vuelta al origen, suspende el orden sonoro que lo sostiene para sobreponer una intención mayúscula, medular, falsamente apaciguada. Quizás una frase de la pieza –«My trail was laid too slow behind me»– anunciaría apenas lo que el solo de guitarra se propone: confirmar que nuestras huellas son prefiguraciones de nuestros pasos, confirmar que el género humano –tal como la anuncia el villancico caraqueño– ha venido a tierra para padecer.

XV

La estructura del campamento o campo petrolero venezolano postulaba un destierro puertas adentro. Cerrados o diferenciados de cada entorno, ejercicios ciudadanos en medio de la aldea, el paisaje se hacía autosuficiente y la dinámica de vida autárquica. Se vivía entre cercas y muros y el mundo externo no importaba. Países portátiles dentro del país mayor, su abundancia o escasez se imponían conforme brotara o dejara de brotar el chorro petrolero. Las mentalidades que allí medraban desconocían o subestimaban al país real, apenas una intuición o una adivinanza. Se vivía en el destierro pero se creía que los desterrados eran los otros. Seguidor fiel del referente petrolero en la narrativa del siglo XX, el crítico venezolano Miguel Ángel Campos refiere un episodio de vida en el que pasaba horas y horas apostado a una cerca ciclón que le dejaba entrever los modos y maneras de ese mundo extraño, distinto, donde hombres, mujeres y niños llevaban una vida leve,

sonreían y se zambullían en una piscina. Cualquiera de los niños que, bajo la mirada atenta de ese otro niño que es Miguel Ángel, pasea en bicicleta, se calza unos patines, va al cine o derriba los pines de una bolera puede ser –¡oh desterrado mayor!– quien estas líneas escribe.

XVI

El régimen colonial venezolano preservaba las últimas supervivencias de la *limpieza de sangre* con que los Reyes Católicos pudieron expulsar a judíos y moros de suelo ibérico. Nacido en 1769 de Rosalía Rodríguez, quien se casó dos veces y enviudó, el niño Simón Narciso Jesús descubrió a temprana edad que su padre, Alejandro Carreño, era clérigo, músico y maestro de capilla de la Catedral de Caracas. El acta de bautismo del menor lo registra como «niño expósito». Todavía en 1790, en ocasión de realizarse un censo de pobladores en la parroquia de Altagracia, Simón figura como residente de la casa del clérigo Alejandro Carreño. En qué momento el joven Simón –a diferencia de su hermano, Cayetano Carreño, reconocido músico colonial– se desprende de su apellido paterno y se reserva sólo el materno, son indicios que se ignoran. Su vocación por la enseñanza es tempranera y a los veinte años ya lo vemos dirigiendo una de las tres escuelas de primeras letras que tenía Caracas. Apreciado y valorado por la comunidad de la pequeña ciudad, Rodríguez sabía, no obstante, que una serie de interdictos rodeaban su condición de expósito. El más fuerte entre ellos: la imposibilidad de cursar estudios universitarios. El primer escrito que se le atribuye a Simón Rodríguez –un informe presentado en 1794 sobre cómo mejorar la educación de primeras letras– es elevado a instancias de la Real Audiencia y, finalmente, desechado. Poco tiempo después, en 1797, abandona su país natal para nunca más volver. La condición de expósito ha debido marcar toda la vida de Simón Rodríguez. Sentir en carne propia, y desde temprana edad, las limitaciones de clase quizás explique desde los cambios de identidad hasta la más original de sus ideas. Si su origen fue consecuencia de una relación clandestina –la de una mujer viuda y su probable confesor–, su vida misma borra todos los registros de sus pasos. Si su desarrollo intelectual se vio truncado desde joven, su vocación libertaria pretendía abolir las diferencias y hacer entender que los *desclasados* eran los verdaderos ciudadanos de la República. Lo más admirable de este venerable maestro de Bolívar

y originalísimo pensador es que la huella o el dolor de la circunstancia privada se hayan convertido en el más extremo esfuerzo de redención pública. Si, como individuo, yo soy un *borrón*, sólo en la esfera de lo público podré recuperar la consideración y el amor de mis semejantes.

XVII

Un retrato en la noche, una imagen que aún reverbera: María Minerva arrinconada en algún lugar de la cocina para degustar con tranquilidad su cazuela de garbanzos. Puede ser en navidades, cuando se juntan las dos tradiciones culinarias y se hace indistinto saltar de las hayacas a las papas arrugadas o del dulce de lechoza al brazo gitano. La madre sirve con abundancia y vigila que hijos, nietos, yernos y nueras no dejen ni aceitunas ni alcaparras en el plato. Pero de las delicias de la mesa, de los manjares del conejo salmorejo o de las tentaciones del pernil, la madre se preserva. Prefiere ausentarse, irse a un recodo de la cocina y comer a solas, en silencio, mientras recupera sus pensamientos. Ese rito, esa parsimonia, es en verdad un recorrido. Mi madre sigue bajando por las peñas de La Polvasera, lentamente, y recurre a las figuras del destierro para sentirse más segura. La abundancia será de otros –se dice a sí misma mientras se lleva una cucharada de garbanzos a la boca–, de los ignorantes, pues sólo el destierro fija los caracteres.

Por los caminos del *Genji*

Julio Baquero Cruz

Esa especie en vías de extinción que podemos llamar «lector en español» está de suerte. Entre la marea de libros que se publican acaba de aparecer *Genji monogatari* obra cumbre de la literatura japonesa, una de las literaturas más ricas y antiguas de la tierra, que brilla con luz propia en cualquier canon de la literatura universal. Y lo ha hecho por partida doble: *La novela de Genji* (tr. de Xavier Roca Ferrer, Destino, 2005) y *La historia de Genji* (tr. de Jordi Fibla, Atalanta, 2005)[1].

La suerte de esa rara especie, por desgracia, no ha sido completa. Ambas traducciones se han hecho a partir del inglés, elección criticable, pues entre el japonés del periodo Heian (el *Genji* se escribió en torno a los últimos años del siglo X y a los primeros del siglo XI) y el español de nuestros días se interpone el inglés de los años treinta de Arthur Waley o el más reciente de Royall Tyler. Las traducciones son siempre mucho más que traducciones, sobre todo cuando se trata de lenguas lejanas. Una buena traducción del *Genji* es una nueva interpretación que enriquece el original. La traducción a partir del inglés, en cambio, no tiene valor añadido. Esta opción de dos importantes editoriales me parece poco afortunada, pues no faltan personas capaces de traducir la obra a partir del original[2], aunque tal vez habría llevado más tiempo y costado más. Sobre todo, esta doble publicación desanimará a cualquier editor que quisiera embarcarse en una traducción a partir del original. En suma, si el lector sabe inglés mi consejo es que lea una de las traducciones inglesas[3].

[1] *Ya existía una traducción de los primeros capítulos, hecha a partir del inglés (tr. de Fernando Gutiérrez,* Romance de Genji, *Juventud, 1941; actualmente la edita José J. de Olañeta, 4ª edición, 2004). En 2005, Atalanta y Destino han publicado un primer volumen (con 41 de los 54 capítulos en la edición de Atalanta; con 33 en la de Destino).*

[2] *Algunos ejemplos:* El cuento del cortador de bambú *(tr. de Kayoko Takagi, Cátedra, 2004);* Heike monogatari, *(tr. De Rumi Tani Moratalla y Carlos Rubio López de la Llave, Gredos, 2005);* Ise monogatari *(tr. de Antonio Cabezas, Hiperión, 1988).*

[3] *Las tres son magníficas. La de Waley, terminada en 1933, es un clásico de la literatura inglesa por méritos propios, y sigue editándose. Las de Edward Seidensticker (Knopf, 1976) y*

A pesar de todo debemos alegrarnos de esta doble publicación. ¿Pero por qué leer el *Genji*? Su condición de clásico universal debería bastar, pero es sabido que los clásicos acaban siendo los libros que compramos y no leemos, que tienen una tendencia irresistible a acabar en la librería, en posición vertical, cubiertos de polvo y pelos de gato. ¿Y además un libro japonés, de hace diez siglos? ¿Qué tiene eso que ver conmigo?, se preguntará el lector. ¿No es mejor leer a Philip Roth?

Sí, para muchos tal vez sea mejor. Adentrarse por los caminos del *Genji* requiere un esfuerzo considerable. A menudo se sentirán perdidos y no comprenderán el sentido de la obra. Pensarán que el mundo de que habla les queda muy lejos. No entenderán la sociedad, las tradiciones, las reacciones de los personajes. Interrumpirán la lectura por varias semanas, tal vez definitivamente. Lo único que puedo decir es que el esfuerzo que la obra nos exige se ve recompensado con creces, que en los caminos por los que el libro nos lleva, caminos que no van a ninguna parte, se esconde un tesoro.

Un tesoro de imágenes, de palabras, de poemas, de sentimientos, de sabiduría. Sería inútil resumirlo, y en seguida agotaríamos el espacio de que disponemos. Tres nombres bastan para expresar la esencia del libro: Genji, Murasaki, Murasaki Shikibu.

Genji, «el príncipe brillante», es el centro de la peripecia. En realidad no es un príncipe. Nacido de una concubina de segunda fila, su padre, el emperador, le relega al estado llano, a la condición de «genji», lo que limita sus aspiraciones en la corte. El libro, por tanto, es la historia de *un genji,* aunque su fama hizo que el nombre común acabara siendo propio. A pesar de su condición, Genji es hermoso, inteligente, diestro en todas las artes, y está marcado por un destino ineluctable. La obra le sigue desde el nacimiento hasta la muerte, en las intrigas, el exilio, la ascensión social y política, los muchos amores. Y después de la muerte también nos sigue hablando de él a través de los fragmentos de Genji dispersos entre sus descendientes directos e indirectos, seres parciales e imperfectos que carecen de su brillo.

Entre todos los amores de Genji destaca su amor por Murasaki. Cuando la conoce es una niña de apenas diez años. Genji la lleva consigo porque le recuerda a Fujitsubo, esposa del emperador con la que

Royall Tyler (Penguin, 2001) son más rigurosas. Al leerlas sentimos un placer menos intenso que con la de Waley, pero más cercano a la fuente. También hay traducciones directas al francés y al alemán, y en breve aparecerá una italiana.

tuvo una aventura secreta y un hijo que un día accederá al trono. A su vez Fujitsubo se parecía mucho a la madre de Genji, que murió poco después de traerle al mundo. Así, el poso amargo de estos dos amores lo recoge Murasaki. Genji la modela como Pigmalión, la toma como esposa cuando cumple catorce años, y la convierte en su favorita entre todas las mujeres que pueblan las alas de su residencia. Pero Murasaki desarrolla una voluntad y personalidad propias, es una mujer inteligente, entera y celosa que acabará transformando al propio Genji. De este modo, Murasaki viene a ser el personaje central del río de sentimientos que atraviesa la narración.

Murasaki Shikibu es la autora del libro, pero podría haber sido uno de sus personajes. No sabemos mucho de ella. De hecho el nombre por el que la conocemos lo debe a la niña de la que Genji se enamora, y el apellido se refiere a un cargo que ocupó su padre. Es posible que algunos capítulos no salieran de su pluma, que los últimos once los escribiera su hija, que sucesivos copistas añadieran, omitiera o limaran. A pesar de todo su personalidad compleja, su visión de la sociedad de la época y su sensibilidad superior se reflejan en cada página del *Genji.* En una antología de poesía recopilada algunos años después de su muerte hay un retrato de Murasaki Shikibu en el que su kimono se extiende en el suelo y parece deshacerse en cientos de hojas de papel. También en el *Genji* obra y autora se funden en una unidad indistinta, en una misma sustancia.

La novela de Genji, titula la edición de Destino. «La primera novela de la historia de la literatura», suele decirse de esta obra. ¿Pero es realmente una novela? Tratar de encasillarla en el sistema de géneros de la literatura occidental me parece un error. Para comprender el *Genji* hay que situarlo en su contexto, el de la literatura japonesa, una literatura que nace y se desarrolla en permanente relación con la literatura china. El *Genji* pertenece al género tradicional de los *monogatari. Monogatari,* de *mono* (cosa o cosas) y *kataru* (hablar de algo, narrar, contar), era ya un género bien definido en la época en la que escribió Murasaki Shikibu. Los primeros *monogatari,* como *Ise monogatari* y *Taketori monogatari,* remontan al siglo IX[4]. Y el género sigue cultivándose. Del siglo XIII es el *Heike monogatari,* gran epopeya del clan de los Taira. Del siglo XVIII, *Ugetsu monogatari,* colección de

[4] *El lector interesado en el desarrollo de este género puede consultar la introducción de Kayoko Takagi a* El cuento del cortador de bambú, *antes citado.*

historias fantásticas de Akinari Ueda. En 1953 aparece una obra maestra del cine. Su autor, Yasujirō Ozu, se esfuerza por contar historias japonesas a la manera japonesa. Tal vez para marcar la deuda con una gran tradición narrativa la titula *Tōkyō monogatari.*

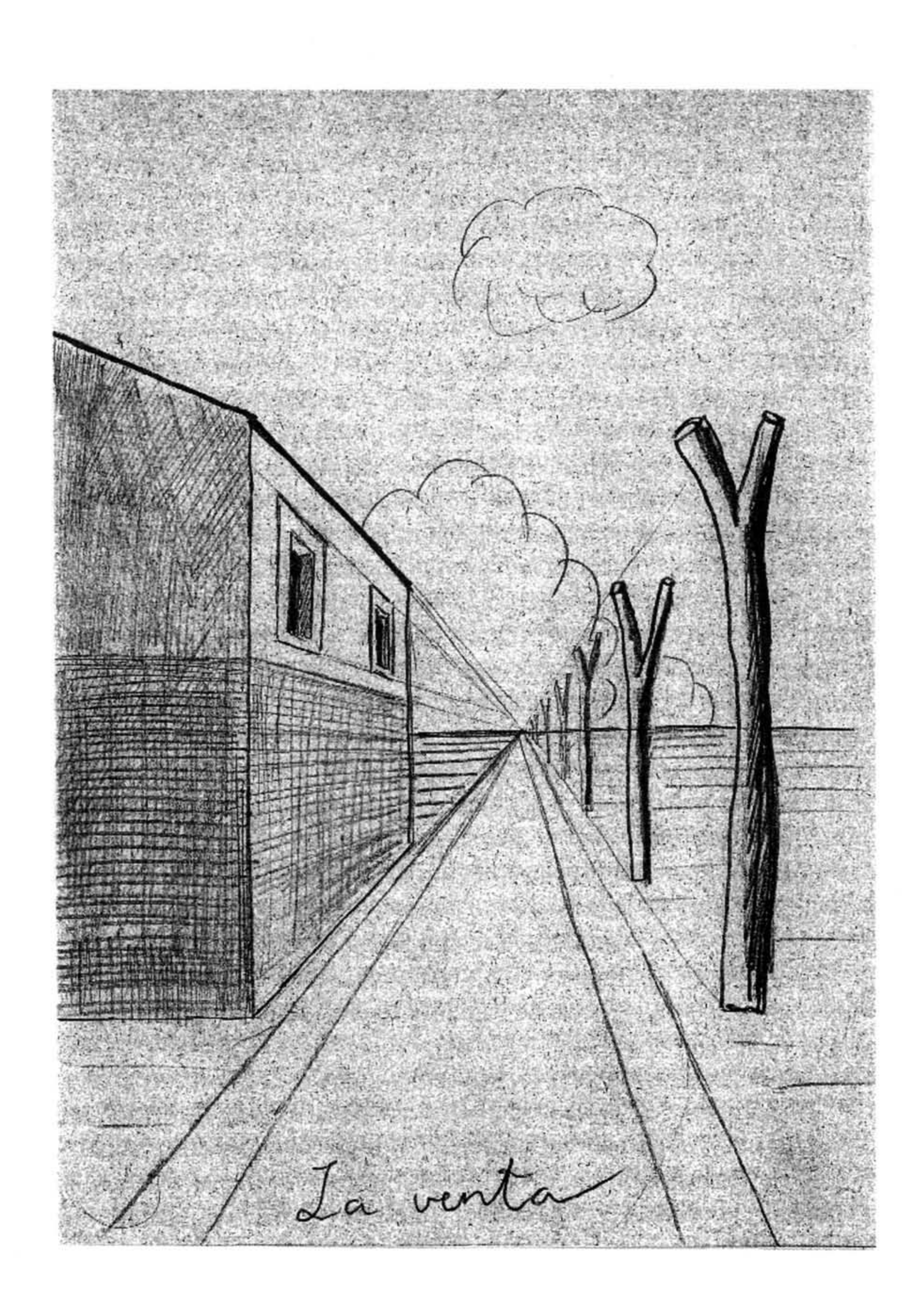
Al leer el *Genji,* llama la atención el peso que esa tradición tenía ya hace mil años. Uno pensaba que la ansiedad de la tradición era un fenómeno reciente, que sólo en los últimos siglos los escritores habían sentido tras ellos un laberinto de palabras ya escritas, un gran temor de repetirlas sin querer, de no poder decir algo nuevo. Pensábamos que hace un milenio el peso de la tradición era más ligero, casi inexistente, que el escritor era más libre, que cualquier cosa que salía de su pluma o su pincel era nueva y sorprendente. Nos equivocábamos sólo en parte. La cantidad de palabras ya escritas y su prestigio eran enormes, pero Murasaki Shikibu no sentía ninguna ansiedad. Su afán de originalidad no estaba en las palabras. No quería escribir cosas nuevas, sino lo mismo con un nuevo espíritu. Así, todo el libro está plagado de referencias, sobre todo a poemas recogidos en las distintas antologías imperiales, pero también a imágenes, dibujos, obras musicales, costumbres y creencias. A veces el argumento se limita a retomar tópicos de la literatura de la época. El episodio del exilio de Genji, por ejemplo, remite a un tema común en la literatura japonesa: el exilio de un joven noble. Pero en el *Genji* no tendrá ya el carácter ejemplar que solía tener, pues su protagonista volverá a la corte y llegará a dominarla. Murasaki Shikibu usa toda una tradición literaria, pero al situar su novela en un pasado indeterminado y referirse a personajes de ficción, nuestra autora marca un contraste entre los ideales de la corte Heian y las realidades de su tiempo. Hay en el *Genji* una clara actitud crítica ante la sociedad, una nostalgia, en un periodo de decadencia, por un pasado glorioso.

En estos aspectos y en muchos otros, la lectura del *Genji* es un viaje a un territorio y un tiempo desconocidos para el lector occidental. La diferencia fundamental con la literatura occidental es la ausencia de teleología. Desde la antigua Grecia, la literatura europea siempre ha sido teleológica. No se limitaba a representar el mundo, lo organizaba y lo estructuraba, le daba un destino, era como un flecha que atravesaba la realidad buscando un significado. En el fondo, esa flecha llegará a ser la novela. La literatura japonesa de la época Heian, en cambio, no es teleológica, no busca nada, sólo encuentra. Los géneros más usuales, monogatari, diarios, viajes, se prestaban a la mera acumulación de

observaciones, sin que el autor quisiera darles una finalidad. Esta diferencia traduce una antigua diferencia, hoy desdibujada, entre el modo de estar en el mundo del europeo y del japonés, diferencia que se refleja en las artes, en la religión, en todos los fenómenos culturales. La ausencia de teleología nos desconcierta, porque el hombre occidental percibe la realidad como objeto, como algo subyacente, escondido bajo la apariencia de las cosas, y se lanza a escrutarlas, interpretarlas y comprenderlas, convirtiéndose de ese modo en sujeto. En el *Genji,* en cambio, las cosas están ahí, se crean, se observan, se cuentan, nos transmiten sensaciones y sentimientos, pero no se convierten en objetos cerrados, claros y distintos que comprendemos y nos dan seguridad. El lector se confunde con ellos en una vacilación indefinida y perpetua. No hay sujeto. La forma misma en la que el *Genji* acaba sin acabar dice mucho sobre la actitud japonesa ante las cosas.

A través de ese extrañamiento, el lector podrá acercarse a una forma distinta de ver el mundo. Un importante crítico japonés creyó ver la esencia del *Genji* y de toda la cultura Heian en la actitud llamada *mono no aware* que puede traducirse como una sensibilidad especial hacia las cosas, una melancolía que surge a la vez de nuestra forma de ver las cosas y de las cosas mismas. La belleza está herida de muerte, es efímera, y el japonés no podía apreciarla sin más, sin dejar de pensar que todo aquello no había de durar. Así, a menudo en el *Genji* un niño muy hermoso suscita el pensamiento de que probablemente no vivirá mucho, porque su belleza no es de este mundo. Aquí notamos la influencia budista, la actitud de desapego, la necesidad de renunciar a todas las ataduras. Cuando Genji muere hay un capítulo en blanco, con título pero sin texto, que no tiene número entre los capítulos de la obra. No es un juego, como la página negra del *Tristram Shandy,* es un gesto de profundo respeto ante la nada.

Epicteto nos dice algo muy parecido sobre el carácter efímero de las cosas, y muchos otros en Occidente, pero ese mensaje ya casi no tiene vigencia en nuestro ámbito cultural. En cambio, en estos días de primavera muchos japoneses salen de la ciudad para ver florecer los cerezos con lágrimas en los ojos, porque saben que su flor es flor de un día.


La venta

Seis poemas

Hugo Mujica

Entrega

Apenas brisa,
el viento
acaricia la arboleda que roza,
las hojas en las que se despide.

Dejando de
buscar
se encuentra lo que nos busca:
lo que pide ser acogido
en el vacío de lo entregado.

Amanece y callo

Amanece y
callo;

callo todo miedo y cualquier
presagio:

busco un alba virgen de mí,
busco el nacer de la luz,
no su alumbrarme.

Noche de luna

Sin ecos,
en una tierra sin nombre,

un arroyo murmura su paso,
transparenta su huella.

Ajena a sí nace la entrega,
olvidándose se cumple
la memoria.

Ofrenda

Alguna vez,
cuando llegue a estar vacío
cerraré la puerta y arrojaré
la llave;

sí,
hay que arrojarse afuera
como una ofrenda sin retorno,
como un regalo que nadie acoja.

Estrella fugaz

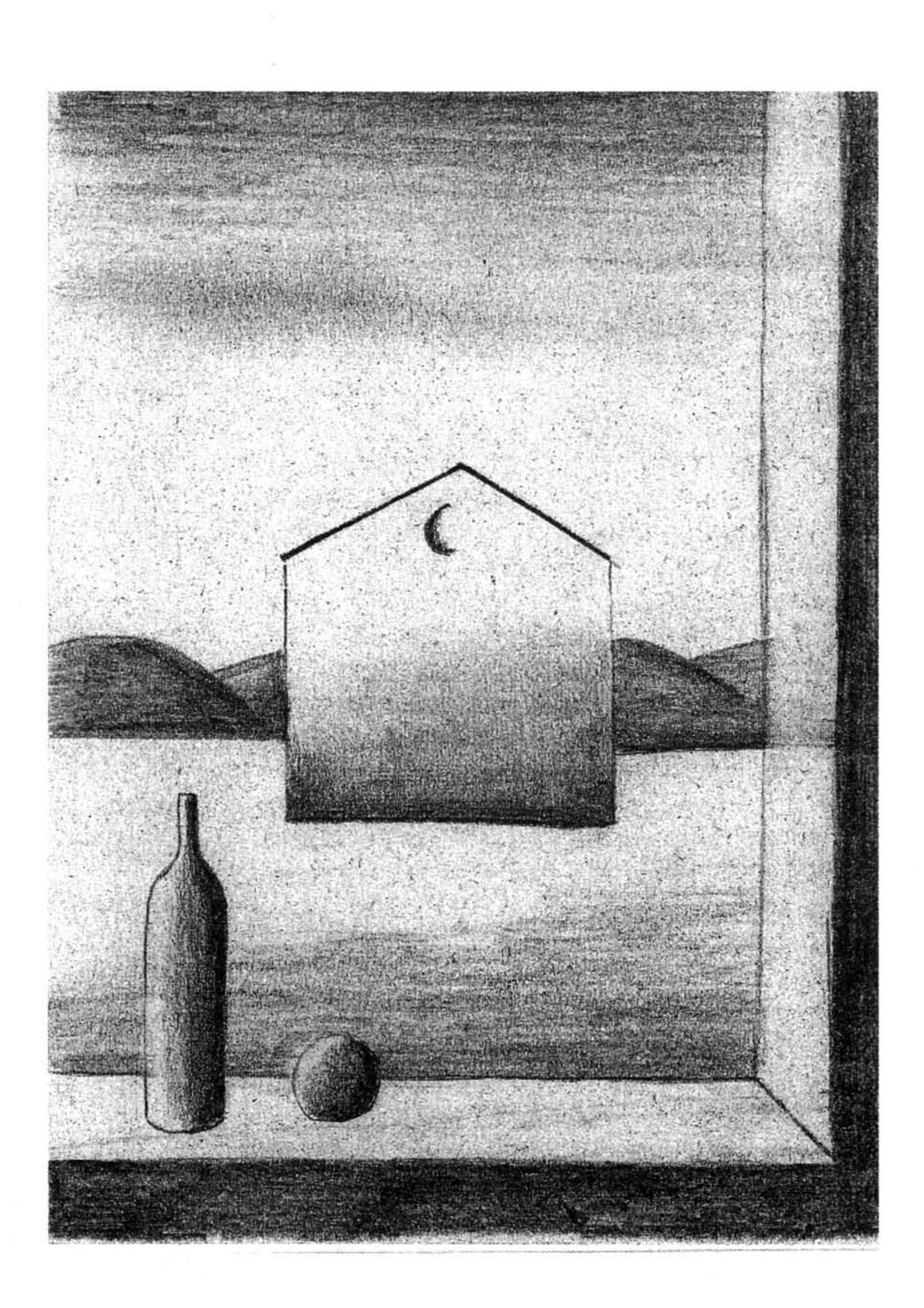
A cada bosque
sus hojas al viento,

a cada vida su
espera:
su sábana blanca ondeando
en la noche
bajo una estrella que cae.

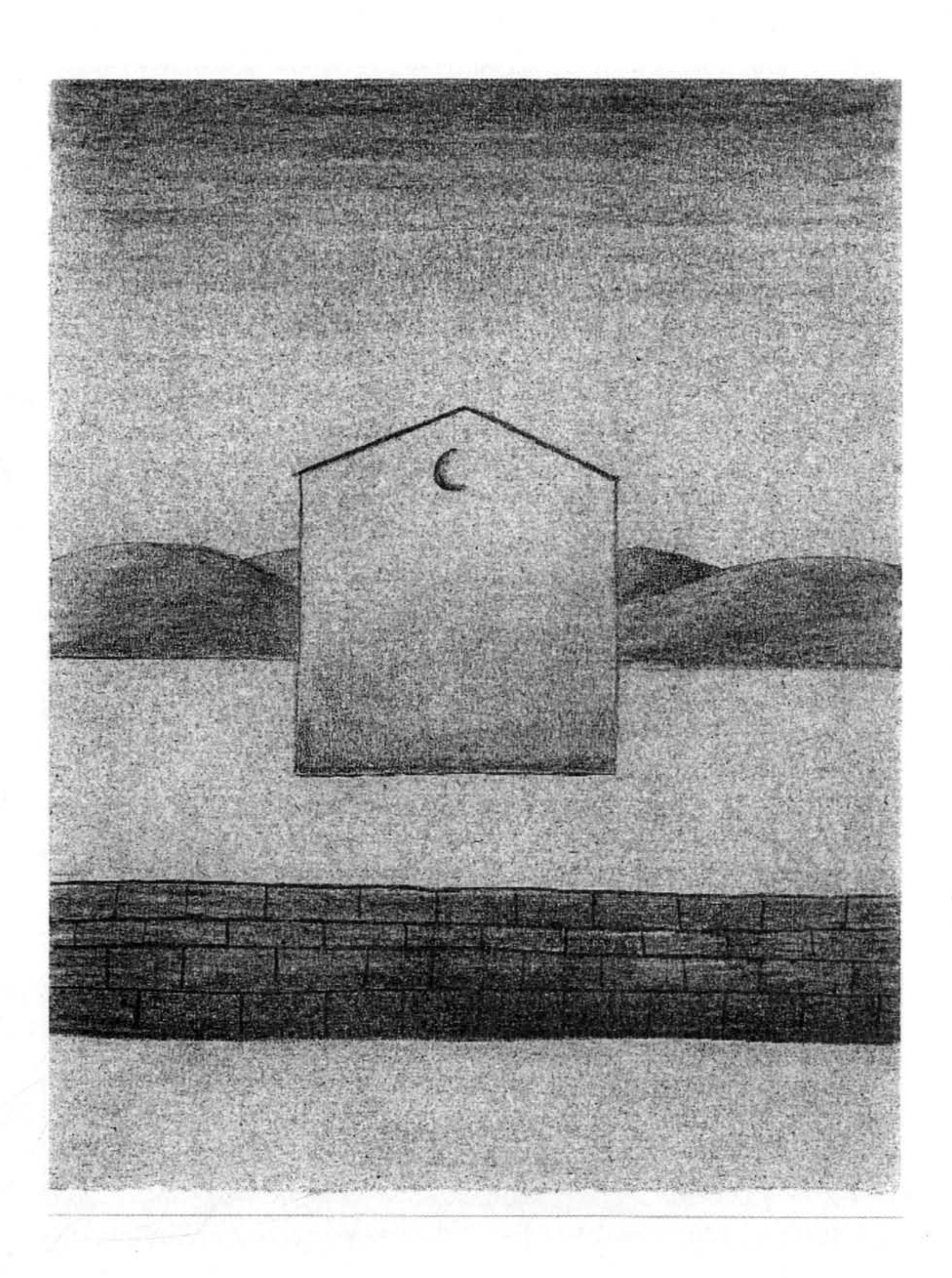
Nieve al viento

Copos de nieve al viento,
caen desde su ahora,
caen sobre su aquí.

Cuando no hay ayer, cuando
hoy es olvido,
no hay con qué imaginar mañanas:
hay sólo lo que siempre hay,
hay este estar naciendo.



CALLEJERO



La recuperación de la palabra. Entrevista con Antonina Rodrigo

Neus Samblancat Miranda

Antonina Rodrigo es una estudiosa excelente. Mujer de mirada clara y voz de emoción escondida, transmisora de las ideas más radicales sin alterar su plácido tono. Escritora de poesía y ficción, desde muy joven, ha centrado su labor investigadora en la recuperación de la palabra de hombres y mujeres combativos, luchadores de la justicia y de la idea.«A mí me importa ante todo el ser humano», afirma. Su esfuerzo, visible en obras que reflejan su caudal de intereses: Mariana de Pineda, Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Josep Trueta, Margarita Xirgu o Amparo Poch y Gascón, se ha encaminado últimamente a componer un mosaico biográfico de las mujeres de la II República, de la guerra civil y del exilio. Estas vidas «de mujeres inolvidables,» en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, las ha reunido en una trilogía que atiende tanto a la figura marginada como a la intelectual silenciada: *Mujeres para la Historia. La España silenciada del siglo XX*, *Mujer y Exilio,1939* y *Las olvidadas*, éste último volumen pendiente de aparición. En estas líneas, su voz desgrana su pionero y necesario saber.

Neus SAMBLANCAT — *Montserrat Roig en el prólogo a tu obra* Mujeres para la Historia. La España silenciada del siglo XX *comenta, de acuerdo contigo, «que es urgente recuperar la palabra de las mujeres que nos han precedido en eso tan abstracto y concreto a la vez que se llama existencia» ¿Podrías hablarnos de los motivos que te impulsaron a elegir este tema de estudio?*

Antonina RODRIGO — Creo que debió ser la desigualdad secular que arrastraba la mujer a través de la historia, en todos los órdenes, muy agudizada en una ciudad como la Granada de la posguerra.

Me interesaba mucho desterrar los falsos criterios sobre la mujer y descubrir esa legión de marginadas, a través de los tiempos, que bajo

la opresión trabajaron, estudiaron, escribieron, lucharon en silencio, porque les estaba prohibido manifestar cualquier inquietud intelectual, incluso social. Y en particular me interesaba la mujer trabajadora. Su esfuerzo de ordenar las labores caseras y armonizar la atención a su familia con extenuantes jornadas en fábricas, en talleres, en el campo e incluso en la mina; las tejedoras, las cigarreras, las cuadrillas de obreras que descargaban en los puertos y muelles el carbón o el pescado, y que luego, cuando los hombres regresaban de faenar en la mar, los ayudaban en el arrastre de la pesca, que después vendían ellas mismas por calles y plazas, transportándola en cestos y carpanchos sobre el rueño, en sus cabezas. Sin olvidar los continuos partos. Su juventud era flor de un día. Vemos sus fotografías y parecen mujeres viejas, cansadas, con sonrisas tristes, sin poder cuidar debidamente a sus hijos, que se les morían sin asistencia alguna, y todavía las había que militaban en los sindicatos obreros.

— *¿ Cuáles fueron tus comienzos?*

— Yo escribía poesía y narrativa. En la prensa granadina, publicaba articulitos y cuentos. Mi primer libro estuvo dedicado al teatro infantil. Quise hacer un estudio sobre la mujer en la historia de Granada. Me encontré con variedad de monjas escritoras. Creo que la mujer, íntimamente, ha escrito siempre como una forma de defensa, de salvación, de autoestima. No todas las monjas profesaban en los conventos por propia voluntad. Los padres y los maridos las encerraban de por vida por causas de herencia, de celos y toda clase de turbios sentimientos y ambiciones; eran puros secuestros, que la iglesia y las leyes apoyaban. Fuera de aquella oscuridad, refulgía un personaje lleno de luz: Mariana de Pineda, única mujer que tenía una estatua en Granada. De niña la había conocido como una canción popular: «¡Oh, qué día tan triste en Granada/ que a las piedras hacía llorar/ al ver que Marianita se muere/ en cadalso por no declarar». Mi madre me contó que era como un lirio blanco camino del patíbulo, fíjate qué bonito. La historia de Mariana es la de una mujer que lucha en la sombra, frente al poder, por un ideal, hasta dar la vida por él. El compromiso de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista. Y me quedé, durante los años que duró la investigación, prendida y prendada por su ética y su valentía: ejecutada por no declarar los nombres de sus compañeros de causa, rechazando el indulto que le ofrecían a cambio de la dela-

ción. Es una figura con la que crecí; Mariana representa un papel activo en mi toma de conciencia. Esta fue mi primera biografía, que apareció en 1965, en la editorial Alfaguara, de Camilo José Cela. Fue el primer libro de la colección titulada: «Los que no murieron en la cama». Eran personajes de muerte airada, como el *Larra, anatomía de un dandy*, de Umbral, y *El cura Merino*, de Héctor Vázquez Azpiri.

— *¿Y después de Mariana Pineda hacia dónde te encaminaste? Cuáles fueron tus intereses?*

— He investigado indistintamente sobre hombres y mujeres en los que la República, la guerra y el exilio planea sobre ellos. A mí me importa ante todo el ser humano. Uno de mis amores, como granadina, es Federico García Lorca. Durante mucho tiempo fue un rumor apagado. Era materia represiva hablar públicamente de él, sus libros estaban prohibidos. En Granada hubo miles de *Federicos*: su propio cuñado Manuel Fernández Montesinos, alcalde de Granada; albañiles, maestros, carpinteros, profesores, hasta Salvador Vila, rector de la universidad, y muchas mujeres comprometidas, valientes, corrieron la misma suerte, aunque siempre se habla de los hombres fusilados, pero hubo miles de mujeres asesinadas en cunetas, tapias de cementerios y en fosas comunes. Hace años que preparo *La mujer en la represión de Granada.* He escrito sobre Ángel Ganivet, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Machado, Miguel Hernández, Josep Trueta, Salvador Dalí, Luís García Gallo o la tonadillera, María Antonia Fernández, «La Caramba».

— *Sin embargo, en los últimos años, a partir de la publicación de tu biografía sobre Margarita Xirgu o de tu ensayo sobre María Lejárraga, el tema de la mujer y de su reincorporación a la Historia es dominante en tu bibliografía.*

— Sí, desde un principio tuve claro que si la mujer no investigaba su pasado, nadie lo iba a hacer por ella. Afortunadamente su lucha y su resistencia la reivindican hoy, investigadores, en exhaustivos estudios. Era urgente recuperar su memoria diseminada por tantos países, cada día lo es más, pues se agota el ciclo vital de los protagonistas. La represión del franquismo impuso un silencio impune a las generaciones siguientes, apenas les sonaba nombres punteros como Federica Mont-

seny, Dolores Ibarruri o Margarita Nelken. De Campoamor y *Colombine*, ni digamos. Otro tanto ocurría con Zambrano. Mujeres como María Teresa León eran desconocidas por la gente joven; en todo caso sabían que era la mujer de Alberti, pero su personalidad de escritora, dramaturga y miliciana no la conocían. Si ellas, con su dimensión pública, permanecieron ausentes de la historia, la labor de las líderes obreras quedó sumergida. Por ejemplo la de la federación de Mujeres Libres, y sus fundadoras Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada, la doctora-escritora Amparo Poch y Gascón y Lola Iturbe, obrera autodidacta, corresponsal en el frente de Aragón, de *Tierra y Libertad.* Además en la posguerra cuando se hablaba de estos personajes en las escuelas, nos pintaban sus imágenes distorsionadas. Para los franquistas las mujeres republicanas que habían luchado en la guerra tenían mala reputación. Sobre todo Federica Montseny y Dolores Ibarruri eran demonios. Ya durante la guerra, la propaganda franquista decía que *Pasionaria* se comía a los niños y de noche a los curas les sacaba los ojos con una cuchara. En mis entrevistas con mujeres exiliadas en Francia, me han contado que como a los republicanos los llamaban *rojos*, los niños franceses al verlos por la calle, les decían a sus madres: *Maman ils ne sont pas rouges*. Yo misma creí un tiempo que Federica Montseny era una torera, porque mi Madre me dijo un día que era una mujer que llenaba las plazas de toros. Y claro, yo, niña andaluza, no necesité más. Hasta que un día en el colegio, una compañera me dijo que Federica era una demonia, con cuernos y rabo. Y aquello me descolocó al personaje, y le dije a mi madre que además de torera era una demonia. Mi madre me dijo que era una tontería, que no lo creyera, Federica llenaba las plazas de toros hablando a las gentes de justicia y libertad para el mundo del trabajo. Pero, cautelosamente, me sugirió que no dijese nada a mi compañera, ni a nadie...

— *En este ambiente de hostilidad y silencio tus tempranas investigaciones no debieron ser fáciles. ¿Qué dificultades tuviste?*

— Pues, creo que todas. La represión fue tan dura que el miedo de las gentes se alió con el silencio. Creo que para lavar su imagen de sospechas y poder sobrevivir, también para no volverse locos. Hasta el punto que, en muchas familias de represaliados, los hijos no llegaron a conocer el compromiso político de sus padres, ni tampoco la represión de la que fueron víctimas. La dominación por el terror fue el pacto de

silencio que impuso una represión feroz que duró 40 años, algo perfecto para el fascismo. Les paralizaron sus vidas al quitarle a sus hijos entregados en adopción a familias adictas al régimen; les robaron su juventud, sus proyectos de futuro y llenaron su vida de dolor y desesperación al arrebatarles para siempre a sus seres queridos. En muchos casos tuvieron que disimular su pasado y someterse a los designios de la dictadura. Los archivos y hemerotecas estaban clausurados, la documentación y la prensa de aquel periodo prohibida.

— ¿Qué recuerdos guardas de tus entrevistas y encuentros con los personajes biografiados?

— Fueron muy positivos y enriquecedores. Me mostraron la otra cara de nuestra Historia; una visión muy diferente de la que se enseñaba en escuelas y púlpitos. Me hablaron de sus luchas por un mundo más justo, en lo cultural y lo social; sobre todo para sus hijos, era su aspiración suprema. Supe por qué se habían marchado, por qué habían resistido un exilio lleno de nostalgia, la sinrazón de vivir en países con otra cultura. Lamentaban la separación de los suyos y de lo suyo, el tiempo perdido para la superación personal y, por lo tanto, el irreparable daño al marginar a España del proceso histórico progresista emprendido por la República, tras siglos de monarquía; pero, ante todo, la salvaje represión, que duró hasta el mismo año de la muerte del dictador. Naturalmente, que esos recuerdos, detenidos en el tiempo, los habían idealizado, pero sus versiones se asentaban en la realidad histórica. Por ejemplo, María Casares, la gran trágica galaico-francesa, me contaba en Collioure, en un acto dedicado a Antonio Machado, su sorpresa de adolescente, cuando llegó exiliada a París, en 1936, el retroceso que supuso para ella la enseñanza francesa, al tener que adaptarse a métodos tradicionales, memorísticos en su mayoría. Me hablaba además de la separación de sexos, superados en Madrid con la coeducación del extraordinario sistema pedagógico del Instituto-Escuela, derivado de la Institución Libre de Enseñanza. Y eso que estamos hablando de Francia...

— ¿Qué has aprendido de estos hombres y mujeres de tan diversas profesiones y formación cultural?

— Creo que después de la influencia de Mariana de Pineda, en mi adolescencia y primera juventud, ellos y ellas fueron mi universidad en

el terreno sentimental y social. Porque actuaron en circunstancias muy concretas, desde cargos y posiciones plurales, y contribuyeron, en plena guerra, por ejemplo, al progreso de la medicina, como fue el caso de Josep Trueta, con su descubrimiento de la doble circulación renal y el método para salvar de la gangrena a los accidentados por el trabajo y a los combatientes en la guerra. Cuando yo escribía su libro, me extrañaba que mucha gente en Cataluña desconociera su decisiva aportación. Tan importante que no sólo fue útil y revolucionaria en nuestra guerra, sino que su método lo emplearon en la Segunda Guerra Mundial y después en Corea. En Oxford su nombre lo veías en el hospital en el que él había enseñado y trabajado. Y aquí era un *rojo separatista*. Otro investigador de talla universal es Federico Durán y Jordá, que hizo posible, en nuestra guerra, las transfusiones de sangre a distancia. Antes al donante había que acostarlo junto al soldado. Imagínate esto en un frente de guerra.

— *De las mujeres que has investigado ¿cuál es la que te ha atraído o impresionado más?*

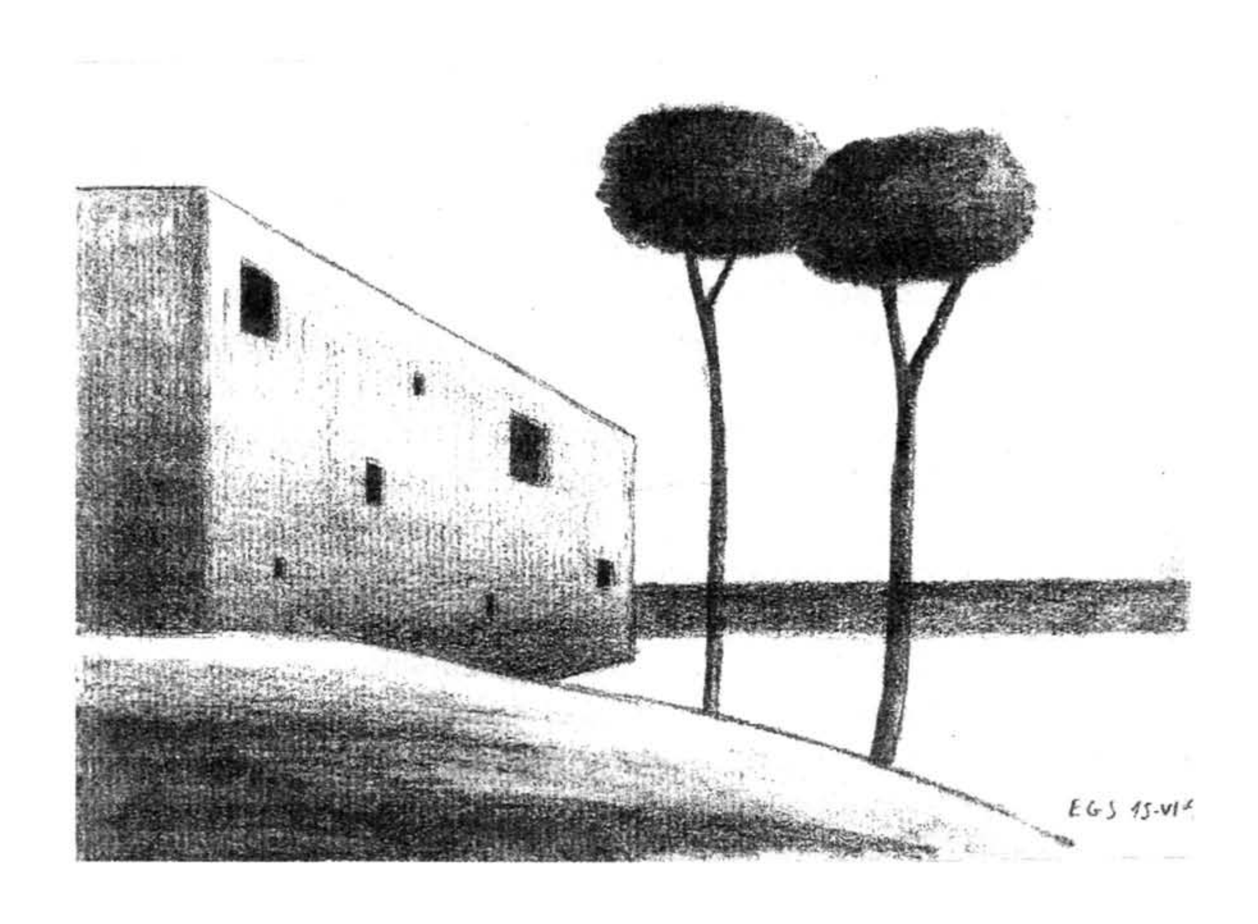
— No me es fácil establecer prioridades, ni entrar en cuestiones comparativas. Cada cual desde su posición eligió el riesgo y lo asumió a sabiendas de su implicación. No todas las mujeres hicieron frente al fascismo por estar comprometidas, la gran mayoría no habían estado implicadas en asuntos sindicales ni políticos, pero adoptaron la posición de sus hijos, padres, hermanos, compañeros. Igual pasó cuando salieron al exilio. Ellas decían: «Si mi hijo se va, donde él esté, está mi sitio. Si él lucha por unas ideas –que quizá ellas no tenían muy claras–, yo estoy a su lado». Esta actitud refleja su grandeza. Muchas de ellas eran mayores ya, pero capaces de arrostrarlo todo por el amor a los suyos. Para mí, en esa elección, reside la magnitud de amor, que puede generar el ser humano, y sobre todo la mujer.

— *Pero habrá alguna en especial, tal vez...*

— Sí. Una de mis grandes sorpresas fue conocer a Adelita del Campo. Esta mujer era la voz de «¡Aquí Radio París!» Una voz mítica durante el franquismo. Noche tras noche, a las once en punto, su saludo irrumpía en muchos hogares españoles. Escuchar «Radio París» bajo la dictadura era un acto subversivo, con el riesgo de ser

denunciado por cualquiera. Su voz y la de Julián-Antonio Ramírez, su compañero, desgarraban las densas tinieblas del oscuro silencio informativo impuesto al país. «El Correo del Oyente», de Adelita, mantenía viva la esperanza de aquellos radioyentes furtivos, que en silencio desafiaban el peligro cada noche a favor del legítimo derecho a la información sobre lo que ocurría en su propio país. Otra mujer fue Teófila Madroñal. Estaba yo en Montevideo: lo oficial era dar conferencias sobre Lorca y Margarita Xirgu, en varios países de Sudamérica; la Generalitat había subvencionado el pasaje para ello; pero a la vez aprovechaba mi paso para recoger testimonios de mujeres exiliadas en aquellos países. Cuando me invitaban a la radio o a la televisión, dejaba el teléfono del lugar que me alojaba para que se pusiesen en contacto conmigo. Un día, al acabar el programa en la televisión uruguaya me pasaron una nota. Era una profesora que me pedía que no me fuese sin hablar con Teófila Madroñal, una exiliada luchadora que estaba en fase terminal en un hospital. Cuando llegué ya la habían trasladado a su casa. Me encontré ante una mujer moribunda. Al ver su estado le dije que podíamos vernos otro día. Ella sabía que no habría *otro día.* Me senté al borde de su cama y como si me hubiese estado esperando, empezó a contarme su vida. Sus recuerdos fluían nítidos, muy frescos, como de no haberlos borrado nunca. Su testimonio era apasionante, de aventura y lucha asumidas conscientemente. Había tenido una infancia muy dura y analfabeta. Se casó con uno de los primeros comunistas de España, que murió en la guerra luchando en el frente. Fue su gran amor. En los primeros tiempos de miliciana fue herida y su voluntad de servicio la llevó a hacer cursillos de enfermera y acabó la guerra en Sanidad, como sargento de Milicias Populares. Antes de llegar a Uruguay, su exilio la llevó a diversos países. Regentaba el modesto hotel Basconia, donde albergaba, generosamente, a gentes sin recursos, como lo haría con los obreros de la llamada «marcha de los cañeros de la Bella Unión», contraviniendo la orden del Gobierno a la población civil de no prestarles auxilio. Aquel grito de Teófila a los manifestantes, concentrados en la grandiosa plaza de la Libertad: «Las mujeres y los niños a mi casa y sopa caliente para todos», fue un desafío que pagó con la tortura al ser acusada de complicidad con el movimiento Tupamaro. Teófila, al final de su relato, transformada, con gran naturalidad, me entonó las canciones que fueron divisa en nuestra guerra, con letras alusivas a las batallas y a sus líderes. Y

como ofrenda y señas de identidad me dejó su carnet del 5º Regimiento de Milicias Populares, del batallón Leningrado. La trayectoria de aquella mujer, que no tardó en morir, me hizo recordar los versos de Walt Whitman: «Los infinitos héroes desconocidos valen tanto como los mayores héroes de la Historia».



Del teatro ruso al teatro global

Lois Valsa

«Una sociedad basada en la seguridad está construida en realidad sobre el terror»
(Oleg y Vladimir Presnyakov)

Después de ver *Terrorismo*[1], la última obra de teatro que han escrito los hermanos Presnyakov (Oleg y Vladimir, 1969, 1974), siberianos considerados como la vanguardia del nuevo teatro ruso, la cuestión que se nos plantea es de si se puede hablar ya de teatro «ruso», que es como nos ha sido presentada dicha obra. En *Guerra y Paz. El comienzo de una novela*[2], por ejemplo, sí podíamos apreciar que era una obra de teatro «ruso», una obra que trasciende la realidad rusa en lo universal, pero que a la vez sigue siendo «rusa», no sólo por su autor que es ruso sino también por su contenido e incluso por su forma de hacer teatro. Sin embargo, ante esta obra de estos jóvenes autores, medio rusos medio iraníes, fundadores del *Teatro Joven* de la universidad Gorky, no deberíamos hablar de teatro «ruso», sino que estaríamos más bien ante una obra de teatro «global». Este punto de vista, en teoría lo avalaban ellos mismos cuando recalcaban a la prensa que «ellos hablan de cosas que suceden en todas partes»; y en la práctica, porque trabajan como «dramaturgos globales» ya que, cuando estrenan por todo el mundo, se comunican por Internet con los directores que representan sus obras. Su vocación parece ser, pues, claramente «globalizadora».

Si *Terrorismo* sucediese todo el tiempo en un «no lugar» (M. Augé), en un aeropuerto, estarían más disculpados los autores en su abordaje «global» del asunto, pero la verdad es que la narración se sucede en varios lugares muy concretos. La obra consta de seis escenas independientes, apenas ligadas aunque tengan algún nexo: en un aeropuerto, en

[1] Terrorismo *es «una obra de teatro ruso que se inscribe en la tradición de las grotescas sátiras de Gogol», decía el programa del teatro de* La Abadía *de Madrid, que fue dónde se representó desde el 07/04/2005 al 29/05/2005.*

[2] El Theatre Atelier Piot Fomenko *representó esta obra basada en la novela de Tolstói en el* Teatro de Madrid *durante el Festival de Otoño de 2003.*

una casa, en una oficina, en un parque, en los vestuarios de un cuerpo policial y, la final, en las butacas de un avión. En ella tratan de mostrarnos situaciones cotidianas en las que se palpan la violencia, el miedo y el terror distribuidos en los cuerpos y las cabezas de los individuos y de sus relaciones. En estos sitios, en los que sí se respiran distintos tipos y grados de violencia, no se transpira una «atmósfera rusa» sino que los personajes de dichas escenas podrían ser todos ellos de «cualquier parte». Podamos estar de acuerdo en que «una sociedad basada en la seguridad está construida en realidad sobre el terror», pero esto es tan cierto para «la global» como para «la rusa». Y en este sentido, aunque se pueda aceptar de entrada su propuesta de «visión global», tan acorde con nuestro mundo globalizado actual, no puede uno dejar de echar de menos esa sociedad rusa con sus problemas de seguridad y de inseguridad en la vida diaria que aquí no llegamos a ver.

Por lo visto, *Terrorismo*, su tercera obra, la escribieron justo un año antes del atentado contra la Torres Gemelas de Nueva York, y fue estrenada en 2002 en el *Teatro de Arte* de Moscú, justo una semana después del asalto al teatro *Dubrovka* de Moscú por parte de un grupo de rebeldes chechenos. En ella, sin embargo, no nos hablan para nada de los atentados con los que convivían a menudo mientras escribían su texto. Los autores saltan sobre la «realidad rusa» para hablarnos de una «realidad cotidiana global». Su obra podría suceder en Berlín, Londres, Nueva York, Madrid o «en cualquier parte»: no tiene, pues, connotaciones «rusas» sino «globales». Se han desplazado de lo local y de lo universal, siempre estrechamente relacionados en la mejor literatura, al indefinido territorio de lo global con el que pretenden englobar ambos términos. «Nuestra sociedad ya es global», se justifican los Presnyakov. Se quieren «rusos» en su ambición manifiestamente «global». Pero, ¿para qué hablar entonces de teatro «ruso» si ya es «global»? ¿Simplemente porque los autores son de origen ruso y han escrito su obra en Rusia? La verdad es que la podrían haber escrito en cualquier parte de la aldea global porque para escribirla no necesitaban vivir en ese país.

En este texto no se pretende cuestionar a los autores por escribir su obra para la aldea global. En su derecho están de escribirla dónde les plazca y cómo les plazca, pero lo que no tiene mucho sentido es presentarlo como teatro ruso. Sus autores, en ningún momento, nos muestran los problemas cotidianos en las vidas diarias de las gentes de la sociedad rusa. ¡Por beber no beben ni vodka! ¡Ni se presiente la tan tra-

ída y llevada «alma rusa»! Ciertamente los personajes de la obra podrían ser de cualquier país occidental Sin embargo, lo que es más grave, dejando a un lado las ironías, es que en *Terrorismo*, inconscientemente, o conscientemente, se nos aleja de la sociedad rusa. La cuestión de fondo entonces es de hasta qué punto no nos muestran la realidad rusa o de hasta qué grado nos la hurtan. Porque, con este tipo de teatro tan «globalizado», ¿no corremos el riesgo de que lo local, o sea los particularismos de un país tan específico, tan diferente y tan en transición como es Rusia se queden encubiertos en un tema «planetario»? Al homogeneizar de tal forma los problemas, los conflictos concretos y locales acaban siendo completamente diluidos y anulados en provecho de «lo global». Concretamente, el problema del «terrorismo».

Por lo que vamos viendo el problema, y el riesgo consiguiente, es que con obras tan globales se nos oculten los problemas locales; y en ésta nos queden veladas las víctimas rusas («Hoy no existen verdugos ni víctimas, sólo una reacción encadenada de terror, a cada persona del mundo algo le han robado», nos dicen). En *Terrorismo* se nos escapa, pues, todo ese cotidiano político-social ruso, tanto que no llegamos ni a presentir lo que pueda estar pasando en Rusia. ¡Ni siquiera llega a esbozarse! Los Presnyakov aparentemente son libres para escribir lo que desean pero no sabemos qué papel pudo tener la «(auto)censura en su escritura ¡Esa censura que sí sabemos que domina los medios de comunicación en Rusia! Por ello, siempre nos quedará la duda de si estos dramaturgos no se han «evadido a lo global» como otros autores rusos tuvieron que fugarse al siglo XIX o representar obras clásicas como las que traía casi siempre la gran compañía *Taganka* dirigida por Lubimov durante el largo periodo del estalinismo. La interpretación que hacen del fenómeno del «terrorismo» en esta obra, carece, según ellos mismos, de «connotaciones políticas»; y, a nuestra manera de ver, no reflexiona sobre «el despotismo democrático» que controla «su» sociedad.

Estos jóvenes autores desde luego no parecen optimistas, aunque hablen globalmente, sobre «su seguridad». «¡Y nadie nos protege! Incluso ahora están protegiendo el aeropuerto y no a nosotros», nos dice un personaje ya en la primera escena del aeropuerto. En cambio, sí parece más ilusionado sobre su país otro autor del nuevo teatro que se hace en Rusia, Vassily Sigarev (1978), quién con veintisiete años ya ha sacado adelante una decena de obras. Este, por el momento más desconocido para nosotros, afirma a la prensa que «Rusia vive una

nueva era con libertad. Es una época interesante pero muy difícil» (3) Sigarev huye también de las «connotaciones políticas». ¿Huye de ellas o hace «otra» política, al menos cuando señala que «algo está acabando en América, algo comienza en Rusia»? ¿Qué es lo que comienza en Rusia y qué es lo que está acabando en América? ¡Eso es precisamente lo que no llegamos a saber con este tipo de teatro tan «global»! No nos hubiese importado que estos dramaturgos nos hubiesen mostrado algunos aspectos de la sociedad rusa porque la global ya la estamos viviendo cada día. Hemos perdido por lo tanto una buena ocasión para paliar las enormes lagunas que tenemos de la lejana y distante sociedad rusa.

Al mismo tiempo, los Presnyakov, en sus declaraciones a la prensa, se escabulleron bastante en casi todo lo que se refería a la «realidad rusa», y no digamos en todo lo relacionado con el teatro *Dubrovka*: «Nos pilló ensayando e incidimos y luchamos con las consecuencias de las explosiones interiores, lo importante es tener conciencia de cuál es nuestra sociedad». ¿Cuál es su sociedad: la global o la rusa? La rusa por el momento les debe resultar difícil porque, a pesar de ser por lo visto muy populares en Rusia, estos jóvenes autores parece que no lo tienen muy fácil en su país: «En arte, las antiguas generaciones siguen siendo las más representadas y a los jóvenes nos cuesta trabajo entrar»[3]. ¿Estas dificultades ayudan a explicar su preferencia por este teatro «global» para lograr abrirse paso en la escena rusa con la proyección de sus obras hacia al exterior? Con este tipo de dramaturgia parece que han logrado saltar los obstáculos que les cierran el paso en la escena de su país. Su trabajo ha tenido mucho éxito en diferentes países de Europa, en Australia y en Nueva York, en los que ha sido dada a conocer su obra, siendo incluso galardonada con algún premio importante; además de ser representada antes por el *Royal Court Theatre* en Londres (2003) donde tuvo eco.

Estos dramaturgos dicen nutrirse de la tradición del teatro ruso, sobre todo de Chéjov, curiosamente el eslabón final del teatro ruso antes del interminable paréntesis del totalitarismo soviético. En *Terrorismo*, según el director de la obra Carlos Aladro, siguen la tradición de Chéjov, «quien se sirve de historias aparentemente domésticas para ofrecer un retrato más amplio de la sociedad en la que vive»[3]. Y fundamental en este autor es el tiempo y su monotonía: «Tratamos de

[3] El Cultural, El Mundo, *07/04/2005.*

transmitir nuestra sensación sobre el tiempo», nos dicen los Presnyakov. El tiempo como «tejido irreparable»: «El fatal e irreparable fluir de las circunstancias cotidianas», según Ángel Gutiérrez, director del *Teatro de Cámara* de Madrid y buen conocedor de este autor al que representa con frecuencia. Pero, al menos en esta obra, no hemos visto ni sentido nada que nos lleve a pensar en el teatro ruso tradicional. Los personajes del teatro de Chéjov pasaban a ser universales pero sin dejar de ser rusos; y sus «atmósferas» teatrales eran sin lugar a dudas rusas. Por otro lado, Aladro incluso los ha llegado a relacionar con los hermanos Coen, quienes nos han mostrado la América profunda (*Fargo*, por ejemplo). Pero, ¿dónde está la Rusia profunda en *Terrorismo*?

Sin duda el texto de los Presnyakov intenta presentar «nuevas» formas de dramaturgia adaptadas a nuestro tiempo. Su texto es agudo hasta cierto punto («¿La nueva vanguardia rusa?»), brillante a veces si cabe («¿Un paradigma de la dominación por el terror?»), cómico, y en algún momento hilarantemente surrealista. En esta obra, dividida en escenas que tratan de reflejar la violencia, el miedo y el terror en las relaciones de la vida cotidiana, no llegamos a apreciar la estructura de muñecas rusas, de la que nos hablan el director y la coreógrafa de la obra (Ana Garay), sino más bien una débil fragmentación postmoderna con la que nos presentan trozos de realidad de una sociedad global. O como señalan ellos mismos: «La escenografía son pedazos de realidad que coinciden en un mismo espacio y que ofrece una visión de una ciudad contemporánea». Por todo ello, vemos su propuesta demasiado fragmentaria, postmoderna, global, sin claras connotaciones sociales y políticas que nos ayuden a contextualizar el terrorismo. ¿Su punto de vista no resulta así demasiado individual? ¿No son muy limitadas estas nuevas formas de teatro global para enfrentarse a un problema tan complejo como es el del terrorismo y del antiterrorismo?

A lo mejor así, con este tipo de teatro tan globalizado y tan individualizado, han logrado estos jóvenes autores rusos evadirse, además de con la dura competición con sus mayores, de la atmósfera enrarecida que nubla su sociedad. Porque la represión policial del teatro *Dubrovka* (octubre del 2002), y más tarde la de Beslán (septiembre del 2004), cuestionan de raíz la optimista libertad de la que nos habla Sigarev. ¿Quién podría deducir, después de lo visto en esta obra, y de lo que dicen, que los Presnyakov y los Sigarev están viviendo en Rusia? Se podría animar, pues, a los hermanos, ya que su capacidad teatral está

fuera de duda, y también la valentía del teatro de *La Abadía* con este texto casi alternativo, a que intenten mostrarnos su cruda realidad porque, en ese sentido, este interesante y discutible montaje nos resulta a todas luces insuficiente. En *Terrorismo*, los Presnyakov hacen tal «malabarismo global que logran que se nos vaya esfumando la realidad rusa, pero sin duda el zar Putin bien podría recordarnos al Akaki Akakievich de Gogol. ¿Tendremos entonces que, para conocer la realidad de la Rusia de hoy en día, releer la literatura rusa del siglo XIX? De alguna manera es como si el tiempo se hubiese congelado en la Rusia de los zares.

Finalmente, no podemos pedirles a estos jóvenes que sean héroes pues ya tienen bastante con sobrevivir y sobrellevar la monotonía cotidiana como los personajes de Chéjov. Este «no conoce el *pathos* romántico, no le interesa el momento de la verdad, sino la verdad en toda su extensión no con el fin de conseguir las culminaciones trágicas sino la rutina diaria que abarca la vida del hombre»[3]. En el teatro de Chéjov había que leer las claves de sus obras en sus «pausas», o sea en los «vacíos» narrativos de sus piezas teatrales. ¿Tenemos que leer ahora en los fragmentos de *Terrorismo* las «fugas» de los Presnyakov? En el teatro de Chéjov no se pronuncia lo indecible. ¿En las pausas y en las dudas de sus declaraciones a la prensa hay que ir leyendo entre líneas lo que no se nos dice? «Finales suspendidos» de Chéjov y final abierto, no circular como algunos han visto, de los hermanos. Chéjov antes y los Presnyakov ahora, con su extremado positivismo, por lo visto prefieren plantearnos problemas antes que buscar soluciones. Sin embargo, la última cuestión, como renovado planteamiento de un nuevo problema, es si estas «nuevas formas teatrales globales» nos van a ayudar a profundizar en los graves problemas de nuestros violentos tiempos.

[3] ABC Cultural, *03/07/2004*.

Cézanne: mito y leyenda

Carlos d'Ors Führer

Paul Cézanne es, posiblemente, más que Picasso, o, en todo caso, antes que Picasso, el «gran revolucionario» de la pintura contemporánea. Paradójico es este hecho en un hombre tan tímido, solitario e incomprendido que pintaba desde su recóndito retiro de Aix-en-Provence.

Cézanne, sin embargo, preside, como «padre» de la pintura, todo un siglo de renovación de las artes. Este maestro fue, como dijo acertadamente Eugenio d'Ors, en 1906, un aprendiz toda su vida. Y desde su posición de aprendiz, como no podía ser de otra manera en todo «APRENDIZ» con mayúsculas, un maestro, un reformador atrevido, un «doctor de visión», un clásico (allí donde todo eran panteísmos románticos e impresionísticos).

Y además ha sido tal vez el más grande artista de la pintura moderna por la sinceridad y honradez de su obra, que le ha elevado a la superioridad de una gloria indiscutible. Suprema lección de un hombre que luchó denodadamente por la purificación y perfección de la pintura y por el cumplimiento de una nítida y temprana vocación por la pintura que, desde muy niño, tenía muy clara: «Yo no quiero vivir bien, lo que yo quiero es pintar», le decía a su padre.

Desde su juventud se presentó a la ciudadanía de París una versión de retrato de Paul Cézanne a través de la chismografía de la capital francesa, que creará la leyenda de un Cézanne neurótico y débil, extravagante y loco, revolucionario y clandestino, vagabundo y misántropo: la imagen de «pintor maldito», aunque fuese, no obstante, un hombre generoso y bueno, admirado por otros artistas y marchantes.

La versión de esta leyenda de «pintor maldito», fácil de crear dadas las singularidades de carácter de nuestro pintor, se extiende desde 1895 hasta el año de su muerte, en 1906. En este año, ya la nueva versión del hombre y del artista estaba madura y circulaba de boca en boca por los ambientes artísticos parisinos. El mito estaba creado. Los rasgos de este mito eran la imagen de un bárbaro, ingenuo, violento e incivil,

anarquista y revolucionario, grosero y desastrado, extraño y misterioso, perverso y blasfematorio personaje que, en sus cuadros, rompía con las más elementales leyes de la lógica y del mundo.

Ahí radicaba el interés y la gloria de su obra, obra que suscitó no obstante, la admiración de otros colegas pintores, como Renoir, y la de algunos vendedores, marchantes y coleccionistas, como Tanguy, Vollard, Gachet y Chocquet.

Se anotaba también en los círculos artísticos un paralelismo con *El Greco,* por el espiritualismo exacerbado de ambos, «cual dos celebrantes de misas negras en las criptas oscuras del arte».

En el París tan poco escrupuloso, tan avanzado y bohemio, tan pícaro y atrevido, los desnudos de Cézanne –no alcanzamos a comprenderlo– producen escándalo. Cuando la exposición Chez Vollard de la rue Lafitte, una *Leda con el cisne,* unos *Bañistas hombres* y otros cuadros de desnudos al ser colocados por el marchante Vollard en la vitrina del establecimiento, tuvieron que ser retirados inmediatamente de la misma por la lluvia de protestas que arreciaba.

En el *Journal des Artistes* se leía lo siguiente: «La visión de pesadilla de estas atrocidades al óleo sobrepasa la medida de las fumisterías, hoy legalmente autorizadas... Aún los más valientes entre los más valientes de nuestros lectores, ¿podrán sin náusea pasar ante el número 39 de la rue Lafitte?» Para ciertas damas remilgadas de aquel entonces, Cézanne y Zola eran, el uno, como pintor, y el otro, como escritor, dos «artistas del estiércol».

Para completar los rasgos de este mito, de esta leyenda Cézanne, éste aparece como un torpe e inmediatamente, como un enfermo: un loco neurótico que se esconde y que padece delirio de persecución. Cézanne está loco y por eso no vende sus cuadros y por eso no logra ser admitido en el «Salón». Pero es él mismo y su enfermedad quienes le han aislado. Corre la murmuración, como en el caso del «astigmatismo» de *El Greco,* de que sus retinas están enfermas, de que una deformación, una enfermedad de la visión aqueja al pintor. Atribución que explica la singularidad de forma en sus obras, especialmente de sus figuras que al sentido vulgar del tiempo parecían ineptas monstruosidades. Esta pueril atribución de la enfermedad en la visión no se explica más que, como suele suceder siempre, por una manifiesta incapacidad de una crítica mínimamente exigente y entendida.

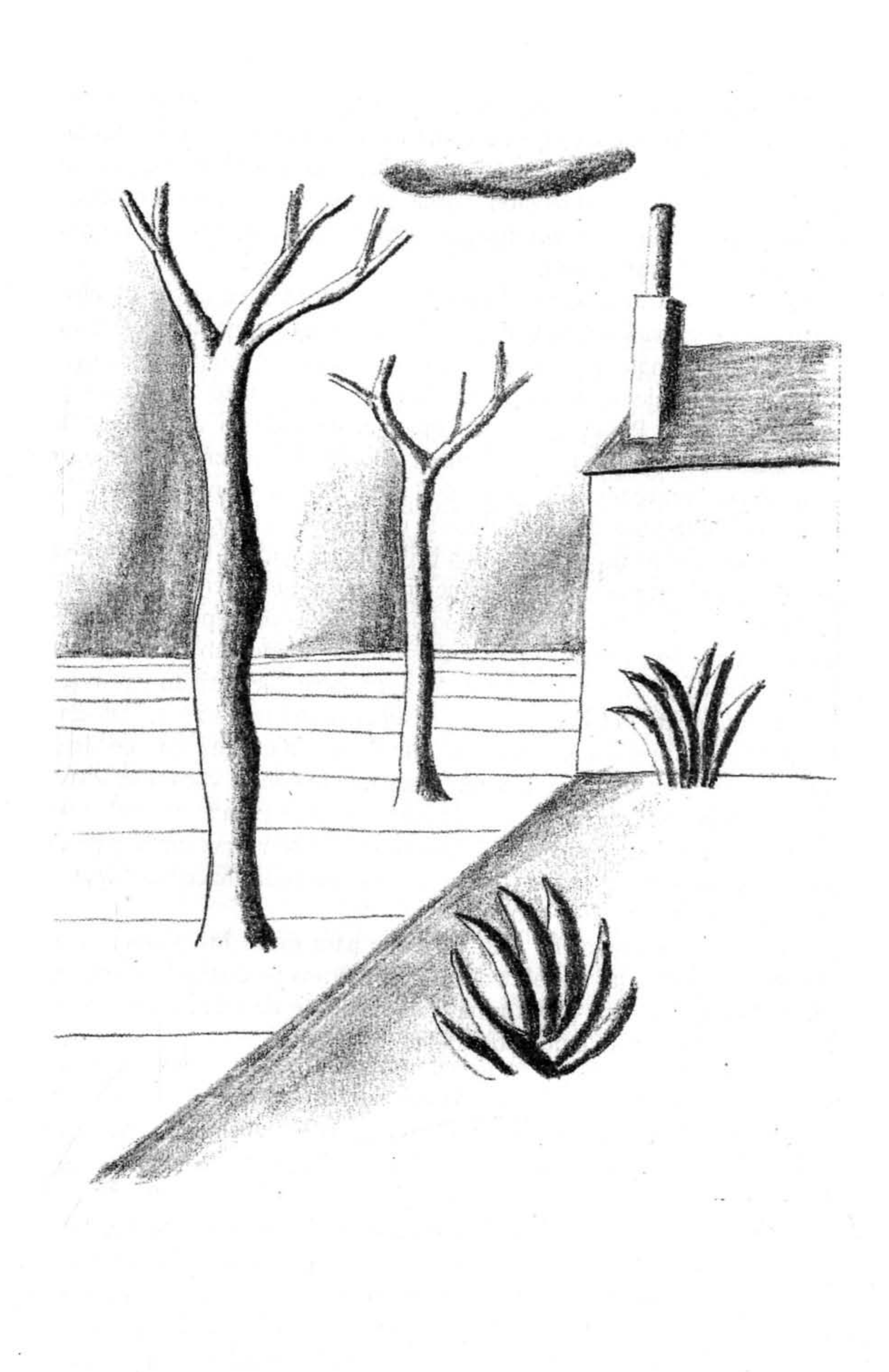
Reconozcamos, no obstante, que esta leyenda suscitó la curiosidad por el artista y propició las ventajas de una romántica estima.

En todos ha influido Cézanne: en su estilo, con su ejemplo, en la renovación de la técnica, en «abrir puertas y ventanas» a los artistas de hoy. Las exposiciones que actualmente frecuentamos están plagadas de rastros, de huellas de su lección y muestran palmariamente la influencia de sus métodos, de sus formas compositivas, de las «imágenes familiares» del gran artista.

La obra de Cézanne rehabilitó la naturaleza muerta de objetos corrientes y sumarios a lo Chardin; el retrato antirromántico, estatuario casi, antidramático y antipsicológico en su pasiva e impasible objetividad; el paisaje construido, equilibrado, seccionado en planos y estructural, a lo Poussin; la preocupación geométrica de reducir la naturaleza al juego formal de cilindros y conos que generó el cubismo; el modelado por tonos que sustituyó al modelado mediante sombras; la supresión de la línea del dibujo por la mancha del color.

Pero su lección pictórica es una brillante reacción a los efectismos lumínicos del impresionismo, reduciendo la pintura a criterios pura y exclusivamente pictóricos y dejando a un lado lo conceptual y, fundamentalmente, lo literario. Aspectos estos que, como sabemos, se han hecho tópicos en la pintura contemporánea, pero que derivan y provienen directamente del magisterio y enseñanza del maestro de Aix-en-Provence, «el pintor de la Montaña de Sainte Victoire» que no dejó nunca de ser un aprendiz y cumplir diariamente con su vocación: «Mis ojos están tan pegados al punto que miro –se dice para sí mismo– que me parece que van a empezar a sangrarme. Y mientras pinta, piensa que un artista debe hacer su obra «como un almendro hace sus flores o como un caracol hace su baba».

Maestro y precursor ha sido Cézanne para todos los pintores que hoy luchan contra las frivolidades de los medios de comunicación, las modas pasajeras y las plataformas de *marketing* de unas obras lanzadas como productos de una publicidad interesada.



Julio Alejandro (1906-1995)

Ítalo Manzi

Si cinéfilos e intelectuales conocen a Julio Alejandro como guionista de Buñuel y, tal vez, también como dramaturgo y autor literario, no muchos conocen su vida que, por lo menos la primera mitad de ella, fue una sucesión de aventuras extraordinarias dignas del mejor Salgari o de algún guionista con demasiada imaginación.

Los elementos biográficos fueron tomados del excelente libro que J.A. Román Ledo consagró a Julio Alejandro[1].

Julio Alejandro Castro Cardús nace en Huesca, Aragón, el 26 de febrero de 1906, hace exactamente cien años. Es el segundo de siete hermanos que vinieron al mundo entre 1904 y 1922. Su familia se traslada a Madrid cuando Julio tiene 9 años, pero pasa los veranos en Balbuente y en San Sebastián donde traba amistad con Luis Buñuel, que tiene seis años más que él. El padre ocupa puestos de responsabilidad en el Ministerio de Instrucción Pública. Julio termina en Madrid el bachillerato comenzado en Huesca. Prosigue sus estudios en la Academia de Artillería de Segovia, Fracasa voluntariamente en el tercer examen porque siente el llamado del mar. A los 16 años ingresa en la Escuela Naval de San Fernando en Cádiz.

Julio siente, en realidad dos llamados, el del mar y el de Dios. Es profundamente religioso, busca la serenidad y el sosiego que le ofrecen iglesias y conventos, y en varios momentos de su vida está a punto de entrar en las órdenes. Además, lee sin cesar y escribe versos que Antonio Machado, amigo de su padre, lee con admiración. Interviene en la guerra del Rif y en 1927 va a Shangai en un barco de guerra para proteger y/o evacuar a los españoles que allí residían. Permanece en Shangai 18 meses. En 1931, publica su primer libro de poesías: *La voz apasionada,* con prólogo de Antonio Machado.

En 1932 solicita una licencia en la Marina para poder inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Asiste a las

[1] *Román Ledo, J-A.:* Julio Alejandro, Guionista de Luis Buñuel. *Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2005.*

clases de Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Fernández Montesinos... que marcaron profundamente a los alumnos –Julio, Luis Rosales, Matilde Castro, Germán Bleiberg y otros– que constituyeron lo que se llamó Generación del 36.

En 1934 comienzan en España los disturbios que culminarán con la guerra civil, y Julio es obligado a reintegrarse a la Marina. Es herido y por una serie de eventos, su vida corre peligro. Los rojos lo consideran fascista y viceversa. Logra, sin embargo, tomar un avión que lo lleva a Toulouse. Enseña en la Universad de Bagnères, en Bigorre. Es en estos momentos cuando vuelve a sentir con mucha fuerza su vocación religiosa, pero el Padre Donostia, fraile capuchino y notable musicólogo, que conoce a Julio muy bien, lo convence para que no siga ese camino.

Varios hermanos de Julio se refugian en Francia. Las propiedades del padre y la madre son incautadas, La guerra civil finaliza pero no es conveniente que Julio retorne a España por el momento. La madre y la hermana le envían la documentación y el dinero necesarios para que viaje a Manila en un barco holandés que zarpará de Rotterdam. Pero la Segunda Guerra Mundial arrecia en Europa y el avance alemán le impide llegar a Rotterdam. Se entera de que un barco italiano zarpará de Lisboa hacia Manila. El viaje a Portugal atravesando el territorio español conllevó un sin fin de aventuras e inconvenientes y varias veces estuvo a punto de perder la vida.

Pero llega a Lisboa. El barco italiano en cuestión se demora muchísimo. Para sobrevivir, Julio da lecciones de danza pues desde su adolescencia es un eximio bailarín. Finalmente aparece la nave italiana, que será la última en atravesar el Canal de Suez antes de su cierre preventivo. Julio llegará a Manila sin mayores dificultades.

En Manila, termina el doctorado de Filosofía y Letras e imparte cursos de literatura en la Universidad de Santo Tomás, la más antigua de Filipinas. Todo habría andado sobre rieles si no se hubiese producido, en diciembre de 1941, el bombardeo japonés de la base norteamericana de Pearl Harbor. Japón ocupa las Filipinas de diciembre de 1941 a febrero de 1945. la Universidad se convierte en campo de concentración para los prisioneros norteamericanos.

Julio Alejandro Castro organiza espectáculos para conseguir fondos y ayudar a las víctimas de los bombardeos. Le vuelve a ocurrir lo que en España cuando fue separado de la Marina algunos años antes: los japoneses lo consideran proamericano y los americanos projaponés.

Es tomado prisionero. En la cárcel debe ser operado de peritonitis sin anestesia. La herida cierra mal. Su situación es desesperada. Es recogido por un camión junto a muchos otros cadáveres para ser enterrado en la fosa común, pero recobra el conocimiento, se arroja del camión y encuentra a otros cuatro o cinco sobrevivientes. Es tratado en el hospital americano de Manila. Los norteamericanos deciden repatriar a los prisioneros. Julio ya no tiene ninguna documentación pero casi por milagro consigue un visado y puede embarcarse.

En San Francisco termina de curarse y recibe un pasaporte, pero como los norteamericanos sólo admiten un nombre y un apellido, en adelante y durante muchos años, Julio Alejandro Castro Cardús figurará como Julio de nombre y Alejandro de apellido.

Pasa a México pero no tarda en viajar a América del Sur. Se reúne con sus amigos Juan Ignacio Luca de Tena, que es embajador de España en Uruguay, y con José Antonio e Ignacio Giménez Arnau. Este último, que acaba de casarse con la actriz Conchita Montenegro, es agregado naval en Chile. En este país Julio espera el momento adecuado para retornar a su patria sin correr el riesgo de ser detenido.

Regresa a España en 1946 y publica una serie de crónicas sobre la guerra en Filipinas. Escribe muchas obras de teatro –*Shangai-San Francisco, Las Infanzonas, La casa sin música...*– que pugnan por estrenar María Fernanda Ladrón de Guevara, Lola Membrives, Amparo Rivelles y Tina Gascó. Demasiados triunfos, demasiadas obras y demasiada envidia... Es acusado de firmar con su nombre las obras de Alejandro Casona quien, enemigo del régimen, se había expatriado en Argentina. Dos obras: *La barriada* y *La Familia Kasbin,* son censuradas y pueden seguir representándose únicamente con cortes que desnaturalizan el sentido de las piezas.

Durante la filmación de *La noche del sábado* de Rafael Gil, con María Félix, llega a España el director mexicano (nacido en Chile) Tito Davison. Julio Alejandro es un poco su guía turístico y cinematográfico. Conversan y hablan de cine. Davison escucha con interés las observaciones y el criterio «guionístico» de Julio, al punto que lo invita a México para trabajar con él en la película *Negro es mi color,* que está preparando con Marga López y Roberto Cañedo. Julio Alejandro parte a México con un contrato de seis meses, pero se queda 34 años. Por decreto del sindicato de cine mexicano, se le permite trabajar únicamente como guionista, de modo que desde 1950 y por muchos años no podrá ejercer otras actividades intelectuales como la dramaturgia, la poesía o la narrativa.

La crítica, en general, mantiene una actitud negativa para con el cine mexicano a partir de los años 50, actitud alimentada por los doce tomos de la *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera, un español emigrado como Julio pero rojo hasta la médula, que fue a la vez el más grande erudito sobre la cinematografía mexicana y su más grande detractor, pues al mismo tiempo que documentó cuidadosamente cada filme, se burló y destruyó todo lo que no fuera Buñuel o algún otro director que atacara a la sociedad burguesa.

También se dice que el cine mexicano estaba en decadencia por la cercanía de Hollywood y por el auge que estaba tomando la televisión. En realidad, tanto la televisión como, de cerca o de lejos, Hollywood han sido siempre una amenaza para cualquier cinematografía del mundo. Pero si se tienen en cuenta las 121 películas mexicanas estrenadas en 1950, en comparación con las 57 argentinas y las 49 españolas, para sólo mencionar los tres grandes centros de producción de cine en lengua española, no puede decirse que el cine mexicano estuviese en decadencia.

Entre 1950 y 1979, Julio Alejandro escribió los guiones de 90 películas, realizadas por los directores más conspicuos del cine mexicano: 11 por Alfredo B. Crevenna, 10 por Tito Davison, 10 por Enrique Gómez Muriel, 4 por Roberto Gavaldón, 4 por Benito Alazraki, 4 por Arturo Ripstein, etcétera. Y sus guiones fueron actuados por estrellas tan rutilantes como Dolores del Río Niní Marshall, Irasema Dilian, Arturo de Córdova, Libertad Lamarque, María Félix, Marga López, Pedro Armendáriz, Pedro López Lagar, Ramón Gay... Nuevamente etcétera.

Sólo en sus primeros dos años de México, Julio Alejandro escribió los guiones de doce películas. Su trabajo fue muy valorizado por la crítica, al punto que Walt Disney le propuso un contrato de muchos miles de dólares para formar parte de su *factory,* pero Julio no aceptó porque, con mucha razón, no toleraba el sadismo de esos dibujos animados dedicados a los niños.

No obstante su carácter sereno y poderado, Julio Alejandro nunca temió el trato con los poderosos. Tampoco aceptó trabajar con Cantinflas, que lo recibió como a un sirviente en su impresionante palacio de México.

El encuentro con Luis Buñuel también se presentaba azaroso. El productor Oscar Dancigers organiza una cita entre ambos pues se ha pensado en Julio para el guión de un filme a partir de la novela *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. Desde el principio, se veían las

dificultades. En efecto, ¿cómo podrían congeniar un Buñuel ateo, blasfemo, caprichoso y sensual, con un Julio Alejandro respetuoso, creyente, de una sensibilidad artística fuera de lo común e indiferente a las mujeres?

Julio estuvo a punto de renunciar a su colaboración con Buñuel pero comenzaron a hablar de España, de Aragón, de sus vivencias comunes. Tenían casi la misma edad y se habían conocido de niños en San Sebastián; terminaron entendiéndose a un nivel profundo, más allá de la simple realidad. Era obvio que no podían llegar a ser amigos, pero Buñuel, a pesar de las bromas de no muy buen gusto que le gastaba a Julio, estaba fascinado por la vida aventurera que éste había llevado, mientras que Julio lo respetaba como maestro genial.

El periodista y escritor Paco Ignacio Taibo I dijo algo muy elocuente al respecto, que Román Ledo transcribe en su libro sobre Julio Alejandro:

«Lo cierto es que Julio y Luis tienen un viejo problema sobre estéticas. Mientras Julio busca con apasionada entrega la belleza de un jarrón, de un tapiz, de una alfombra, Luis coloca la cámara de espaldas a esas cosas. Sin embargo, ambos hicieron cine juntos [...] Julio le traía a Luis cosas bellas para decorar habitaciones que se suponía debían ser elegantes. Luis miraba las cosas bellas y prefería siempre las peores».

Hicieron, no obstante, cinco películas juntos: en 1953 *Abismo de pasión,* en 1958, *Nazarín,* en 1961 *Viridiana,* en 1964 *Simón del desierto* y en 1965 *Tristana.* En los títulos de las cinco películas aparecen los nombres de Julio Alejandro y Luis Buñuel como adaptadores o guionistas. Además, sin figurar en los créditos, Julio fue el «ambientador » de *El ángel exterminador* en 1962 y prestó sus pies desnudos a Francisco Rabal en primeros planos de *Nazarín,* porque el realizador los consideraba más fotogénicos que los del actor principal...

Buñuel tenía el proyecto de llevar al cine la novela *Cumbres borrascosas* desde 1932 pero en ese momento, no fue posible. En 1938, los norteamericanos filmaron la novela de Emily Brontë con la dirección de William Wyler y la interpretación de Laurence Olivier y Merle Oberon. Fue una gran película que tuvo éxito en todas partes y que se sigue recordando. Pero fue la adaptación de sólo una parte de la novela y, a pesar de su fuerza insólita tratándose de una producción hollywoodiense, primó el romanticismo y un final feliz obligatorio: las almas de la pareja central, tomadas de la mano, se alejan de la cámara hacía dónde? Tal vez hacia el paraíso de los amantes. Buñuel insistió,

en cambio, en mostrar lo más malsano de esta historia de *amour fou* y, en un final antológico, vemos al amante destapar la tumba de su amada y acostarse junto a ella para morir o vivir su última noche de amor[2]. Actuaron Irasema Dilian y Jorge Mistral y y no fueron bien tratados por la crítica, lo cual fue algo injusto sobre todo en el caso de la Dilian (o Dilián)[3].

De 1958 es *Nazarín,* según la novela de Benito Pérez Galdós. Buñuel y Julio adaptan la novela y transforman el triunfo de la espiritualidad y la fe en el triunfo de la duda. Se ha falseado lo que proponía Pérez Galdós, pero la película es excelente, recibe un gran premio en Cannes y da lugar a una interminable cantidad de estudios críticos laudatorios. Las actuaciones de Francisco Rabal y Marga López son impecables.

En 1961 estalla el gran escándalo de *Viridiana.* Después de muchos años Buñuel retorna a su país y realiza la más blasfema, la más buñueliana de sus películas. Y una de las mejores de toda su carrera. La colaboración de Julio Alejando, por supuesto, fue utilísima en lo que se refiere a dar forma al guión y componer los diálogos, pero no intervino en el contenido. El Vaticano, por intermedio del *Osservatore Romano,* amenazó con excomulgar a todos los responsables, pero, a pesar de Franco y del Vaticano, *Viridiana* fue ensalzada en todo el mundo. Curiosamente, el gobierno de Franco había permitido el rodaje con algunos cortes, pero después de que el filme recibiera la Palma de Otro en Cannes, fue prohibida su exhibición.

Julio Alejandro y Buñuel colaboran una vez más en *Simón del desierto* (1961), que quedó en un cortometraje de 40 minutos, pues la película en tres episodios que pensaba hacerse (los otros dos dirigidos respectivamente por Vittorio de Sica y Stanley Kubrick) no pudo llevarse a cabo por falta de dinero.

De 1965 data la última colaboración de Buñuel y Alejandro: *Tristana,* nuevamente sobre una novela de Pérez Galdós, que resultó un filme memorable y uno de los menos desenfrenados del realizador. Se trata esta vez de una triproducción franco-ítalo-española con Catherine Deneuve, Franco Nero y Fernando Rey.

[2] *Hubo también una versión egipcia de la novela:* El gharib *(«El extraño»), dirigida por Kainal Selim y Fatin Abdel Wahab en 1956.*

[3] *Irasema Dilian (1924-1996), estrella del cine italiano de los años 40, era de origen polaco-brasileño. Después de su período italiano, filmó algunas películas en España, Francia y Portugal, y finalmente se radicó en México donde dejó de ser Irasema Dilian (con acento prosódico en la primera i del apellido) para pasar a ser Dilián.*

El resto de los guiones de Julio Alejandro, siempre elaborados con el mayor cuidado y con un estilo literario impecable, fueron el punto de partida de algunos filmes de alto nivel –*Días de otoño* de Roberto Gavaldón (1962) con Pina Pellicer e Ignacio López Tarso; *Eugenia Grandet* de Emilio Gómez Muriel (1952) con Marga López; *El gran autor* de Alfredo B. Crevenna (1953, Premio Ariel a la mejor adaptación) con Pedro López Lagar; *Ochocientas mil leguas por el Amazonas* de Emilio Gómez Muriel (1958, Premio Onix a la mejor adaptación), y *Canoa* de Felipe Cazais (1975), que está considerado como uno de los cien mejores filmes mexicanos de toda la historia–. Pero fueron también muchas las películas de rutina y de objetivo puramente comercial cuyo ejemplo más portentoso es *Rosas blancas para mi hermana negra* de Abel Salazar (1968), sobre una argumento oficialmente escrito por Arturo Wall y Alfredo Malerba, pero cuya autora parece haber sido Libertad Lamarque en persona. Vale la pena ver la cosa con cierto detalle:

> «Una famosa cantante de tangos, de raza blanca, (Libertad) y una señora negra (la recitadora y actriz cubana Eusebia Cosme) son amigas inseparables desde siempre. No aparecen hombres ni se habla de ellos pero deben haber obrado en algún momento porque Libertad tiene una hija blanca y Eusebia una hija negra, como Dios manda. Pasa el tiempo con algunos tangos cantados maravillosamente por Libertad y las niñas son ya dos adolescentes. Robertha, la joven negra, tiene un novio blanco y Laura, la blanca, tiene un novio negro que es médico y muy bello. Se han conocido en un hospital adonde Laura va a tratarse de una afección cardiaca que oculta a su madre. Pero no le oculta que está enamorada del médico, lo cual provoca una catástrofe. Fluye todo el racismo de Libertad y la abnegada amistad con Eusebia se rompe para siempre. Todo ello agrava los problemas cardíacos de Laura que, según afirma el médico, sólo podrá salvarse si se efectúa un injerto de corazón. Pero falta el donante. Mientras tanto, Robertha sufre sin cesar porque su novio blanco, que la desea y dice quererla, no se atreve a presentarla a su familia y amigos porque le avergüenza el color de ella. Robertha sale desesperada a la calle y es atropellada por un camión. La llevan al hospital donde se atiende Laura, pero es demasiado tarde, Cae, pues, del cielo el corazón a injertar, pero para ello hace falta el permiso del pariente más allegado. A pesar de las vejaciones sufridas, Eusebia, con gran nobleza» permite el injerto. La última escena nos muestra a las dos mujeres (Libertad y Eusebia), que se han reconciliado, llevando una enorme corona de rosas blancas para colocar sobre la tumba de Robertha. Las dos señoras no se separarán más pues tienen ahora una hija común: el cuerpo de una con el corazón de la otra».

Durante sus 34 años de estadía en México, Julio Alejandro que, como ya se dijo, sólo estaba autorizado a escribir guiones, se entregó con entusiasmo a otras dos de sus pasiones: la colección de objetos de arte y la cocina. Fue acumulando los objetos de arte, tal como Dolores del Río y María Félix, quienes a veces lo acompañan en sus compras. Lorenza Galeano, una española que poseía una tienda de antigüedades, se convirtió en la amiga más fiel de Julio y siguieron frecuentándose hasta la muerte de él, intercambiando siempre confidencias, objetos de arte o recetas de cocina.

Con el correr del tiempo, y por razones de salud, Julio se establece en Cuernavaca, «la ciudad de la eterna primavera», pero en 1984 decide retornar definitivamente a España. Se instala en Jávea, en una casa comprada a medias con uno de sus hermanos.

Vuelve a escribir obras de teatro y cuentos. Su último trabajo cinematográfico (en 1991) es una adaptación de *San Miguel Bueno, mártir* de Unamuno, en colaboración con Alfredo Castellón, quien poco antes había adaptado para la televisión española la pieza *Barriada* de Julio Alejandro. Dijo Castellón de Julio «Él y García Lorca son los dos autores españoles que conocen mejor el alma de la mujer».

Julio Alejandro recibe en vida el honor de que una calle del pueblo de Balbuente lleve su nombre (en 1992). En 1993, el Gobierno de la Comunidad Autónoma de Aragón le entrega la «Medalla al mérito profesional».

El Festival Internacional de Huesca decide rendir un gran homenaje a Julio Alejandro con la publicación de una antología que recoge lo mejor de su obra. El volumen de casi 600 páginas se llamó *Fanal de popa.*

El 21 de septiembre de 1995, Julio Alejandro muere en Jávea, a los 89 años.

Desde 2003, la Sociedad General de Autores y Editores de España otorga el «Premio Julio Alejandro» al mejor guión cinematográfico del año, categoría largometraje.

Carta de Argentina. Guerrilleros y militares

Juan José Sebreli

Las herejías que debemos temer –reflexionaba Borges– son las que pueden confundirse con la ortodoxia. En su relato *Los teólogos,* el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y víctima, formaban una sola persona. Del mismo modo, en la tragedia argentina de los años setenta, militares y guerrilleros, defensores del orden y subversivos, tenían muchos rasgos en común y actuaban, a veces, de manera tan similar que parecían una sola persona.

La metáfora borgeana aplicada a la realidad histórica tiene, sin embargo, sus peligros. Las analogías entre nazismo y estalinismo de Ernst Nolte lo hicieron sospechoso de justificar al primero. La «teoría de los dos demonios», término acuñado en tiempos de Raúl Alfonsín para justificar el enjuiciamiento conjunto de militares y guerrilleros, provocó en su momento serias resistencias de un lado y del otro. Precisamente porque tenía una dosis de verdad y otra de mentira. Tulio Halperín Dongui atribuyó esta teoría a algunos nostálgicos afectos a uno de los dos supuestos demonios que muy probablemente, pensaban que había un solo auténtico demonio que sería, desde luego, el otro.

Otra interpretación es, sin embargo, posible: admitir ese dualismo sin inclinarse hacia ninguno de los dos polos: condenar a los guerrilleros no supone elevar a los militares a la categoría de héroes salvadores, y condenar a éstos no implica convertir a asesinos políticos en «jóvenes idealistas». Es preciso descubrir los puntos en que estos extremos se tocan, deslindar la similitud en la diferencia y la diferencia en la similitud. En ese juego de máscaras, los terroristas eran los héroes de 1973 y se convirtieron en las víctimas de 1976. A su vez los militares, héroes de 1976, pasaron a ser los culpables en 1983. Los guerrilleros perdieron la lucha armada pero los militares perdieron la lucha ideológica. ¿Por qué cada uno de los contendientes perdió su propia guerra? Entre otras razones, porque ambos luchaban, como

vimos, con los mismos medios que su enemigo. Hábiles transformistas, los militares se disfrazan de terroristas encapuchados, dedicados a sembrar el miedo, matando, secuestrando y robando. Los terroristas, por su parte, se travestían de militares y descuidaban la inserción en la sociedad y la actividad política. Y quisieron vencer a sus contrincantes en su propio terreno: lógicamente, ganaron los expertos y no los aficionados.

Guerrilleros y militares, no es posible negarlo, coincidían en muchos aspectos: en su repudio a la democracia y al sistema de partidos, en la legitimación del uso de la violencia; el asesinato era la ejecución de una sentencia dictada en nombre de la liberación del pueblo, en el caso de los guerrilleros, o en nombre del orden y la defensa de la Nación, en el de los militares. Una tortuosa dialéctica convertía en ambos lo que había sido un medio –la violencia– en un fin en sí mismo: la atracción por las armas, el culto a la muerte. No es un detalle para desdeñar la pasión que exhibían los Montoneros por los uniformes, las botas, los grados, los galones, los gestos y la disciplina de los militares. El mayor intelectual que tuvieron es sus filas –hay que decirlo–, Rodolfo Walsh, había intentado es su juventud de nacionalista católico ingresar en el Ejército. No lo logró por problemas oculares, pero su momento más feliz fue lucir el uniforme del ejército cubano.

Guerrilleros y militares se decían igualmente representantes del auténtico cristianismo, iban a la muerte en nombre de Cristo, y distintos sectores de la Iglesia bendecían las armas con que se mataban recíprocamente. Ambos eran nacionalistas y veían la principal causa de nuestros males en el enemigo exterior, aunque con distintas orientaciones: el Este para unos, el Oeste para otros. Aun en determinadas circunstancias –la aventura de Galtieri–, coincidieron y fueron aliados ocasionales. El ministro de Relaciones Exteriores, Costa Méndez, abrazándose con Fidel Castro, representaba el paradigma de esta paradójica situación. La historia es más compleja de lo que habitualmente se cuenta.

Las falacias de los dos demonios

Hay algunas falacias, no obstante, en la «teoría de los dos demonios». La denominación de ambos contendientes respondía a un deseo de la sociedad civil de arrojar el mal lejos, fuera de sí misma, y ocultar, de ese modo, que los terroristas y los represores no venían de quién

sabe dónde, surgían de la entraña misma de la sociedad argentina. No eran monstruosos sino gente corriente, la llamada «banalidad del mal» de Hannah Arendt. No estaban aislados ni separados del resto de la sociedad, porque ésta apoyó irresponsablemente a uno y a otros, hasta que la sangre los salpicó a todos. Con la denominación, sin embargo, la sociedad podía seguir representando el papel que siempre le ha gustado: de inocente y de víctima. Tenían su parte de razón, por esta vez, los militares, cuando en el juicio a las juntas y en posteriores declaraciones llamaban «hipócrita» a una sociedad que los condenaba sin piedad después de haberlos alabado sin vergüenza.

Además, si bien el terrorismo de Estado tenía muchos puntos en común con el terrorismo político, difería en otros. Podemos pasar por alto el abismal desequilibrio de fuerzas que provocó una desmesurada desproporción entre las víctimas militares y las civiles; después de todo, un solo muerto es ya un escándalo. Y además el delirio de los dirigentes –muchos de los cuales terminaros en el exilio dorado– fue el responsable de cantidad de muertes inútiles, de militantes de la superficie a los que dejaron en el desamparo.

Hay una diferencia más profunda aún: el terrorismo político, por perverso que fuera, era coherente consigo mismo, sus medios se ajustaban a sus fines: destruir la sociedad establecida. El Estado tiene el patrimonio exclusivo de la fuerza, sólo para el resguardo de los ciudadanos y el mantenimiento de las instituciones. Cuando, en cambio adoptó los métodos terroristas y al fuerza se convirtió en violencia, destruyó la legalidad cuya defensa era la razón misma de su existencia. Por eso, en tanto los terroristas reivindicaban sus crímenes, los militares debieron ocultarlos; de un lado había muertos, del otro desaparecidos.

Las Fuerza Armadas y sus defensores alegaron la imposibilidad de vencer al terrorismo con los recursos de la ley. Numerosos ejemplos contemporáneos muestran la falsedad de esta aseveración. El Estado democrático alemán venció legalmente al grupo terrorista Baden-Meinhof, y del mismo modo lo hizo el Estado democrático italiano con las Brigadas Rojas, o los asesinos de Aldo Moro –el Aramburu italiano–, o como el Estado español lucha legalmente contra ETA. El argentino recurrió, por el contrario, a métodos ilegales e ilegítimos porque no era un Estado de derecho sino una dictadura, y el Ejercicio había dejado de estar al servicio de ley desde los sucesivos golpes de 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y 1976. Por otra parte, cuando las Fuerzas Armadas alegaban no poder vencer al enemigo sino con la violencia,

usaban el mismo argumento soreliano empleado por la guerrilla cuando decía que la justicia social no se podía imponer por las leyes de la burguesía, sino por el aniquilamiento de ésta.

Las Fuerzas Armadas no tienen, pues, autoridad moral para reivindicar como una gesta heroica su triunfo sobre la guerrilla. Fueron algunos de sus propios camaradas de armas los primeros en condenarlos: el general Martín Balza, que sufrió por sus ejemplares declaraciones la marginación de sus pares; y el general Lanusse cuando dijo: «¿Qué se puede esperar de unos militares cuya mujeres toman el té en vajilla robada?».

Tampoco tienen autoridad moral los ex terroristas para presentarse como injustamente perseguidos. Porque el objetivo de la guerrilla nunca fue la defensa de la democracia sino la instauración de otra dictadura de distinto signo pero igualmente sangrienta: su modelo era el castrismo. Quienes habían considerado como desdeñables «formalismos burgueses» los derechos humanos y las garantías jurídicas no hubieran debido, cuando caían prisioneros, exigir que se cumplieran los requisitos del juicio y la defensa, formalidades que ellos no habían dispensado a sus prisioneros en las «cárceles del pueblo». Menos aún tenían autoridad moral para pretender, después de la derrota, integrar las organizaciones de defensa de derechos humanos.

Los años de plomo, tres décadas después, siguen estando presentes, demonizados o santificados, ya sea para trivializarlos en pseudohistorias televisivas, o para avivar la memoria –inevitablemente emocional y rencorosa– de víctimas y victimarios. La memoria individual o de grupo es lícita en cuanto expresión de sufrimientos vividos, pero deja de serlo en cuanto pretende erigirse en único referente de la verdad. La historia debe desprenderse de la política inmediata y de la memoria –una de sus fuentes, pero sólo una–, hacer la crítica de la ideologización, del recuerdo selectivo y del mito, mediante una comprensión desapasionada, que no es lo mismo que justificación. Sólo de ese modo habremos aprendido una lección, los años setenta entrarán definitivamente en el pasado, y podremos construir mirando al futuro una sociedad democrática.

Carta de Alemania.
Fundbüro Kölner Dom

Ricardo Bada

Los títulos de estas Cartas deben ser cortos, cuanto más cortos mejor, no pueden permitirse el lujo de ser como el de la obra *Oh Dad, poor Dad, Mamma's hung you in the Closet am I'feelin' so sad* (*Oh papá, pobre papá, mamá te ha colgado del ropero y yo me siento tan triste*), de Arthur Koppit, que se estrenó en Madrid allá a comienzos de los setentas, en el Pequeño Teatro Magallanes. Ni mucho menos puede una Carta titularse de manera tan kilométrica como el drama genial de Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (*La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*), que por mor de la simplificación jibarizamos llamándolo «el Marat/Sade». Y así, esta Carta que debería titularse «La catedral de Colonia como involuntario Museo de los Hallazgos», o bien «La catedral de Colonia como Oficina de Objetos Perdidos», la rotulo reduciendo las últimas nueve palabras a su traducción alemana: «Fundbüro Kölner Dom». ¡Ah, el poder aglutinante de la lengua de Goethe!.

Tengo en las manos el libro extraordinario que lo documenta, que uno de los edificios más visitados del mundo es un involuntario Museo de los Hallazgos y una no menos involuntaria Oficina de Objetos Perdidos. El libro se titula *Kruzifix und Mausefalle* (*Crucifijo y trampa para ratones*), y ni el título ni el contenido son irreverentes, heréticos o impíos, antes al contrario, una declaración de amor al lugar más emblemático del imaginario coloniense: su catedral.

De la génesis del libro da cuenta detallada y algo irónica el prólogo de los autores, Stephan Brenn, Martin Kätelhön y Thomas Schneider, quienes bajo el epígrafe «Dios en un papel de envolver caramelos» explican lo que el libro se propuso, su contenido y cómo se llegó a este resultado. Y puesto que me resultaría imposible explicarlo mejor que

ellos, les pedí permiso para traducirlo. Dice (en este caso tal vez fuera más congruente decir que «reza») así:

«"¡La catedral de Colonia es como una caja de bombones, nunca se sabe lo que habrá en ella!" De acuerdo con este lema, parafraseado de *Forrest Gump*, estuvimos peregrinando todo un año, día a día, a la catedral de Colonia, a partir del 6 de enero de 2001, festividad de los Reyes Magos. Aquí, en el interior de la catedral gótica, escudriñamos todos los rincones posibles, rastreamos filas de bancos, metimos los dedos en grietas polvorientas, paseamos innumerables veces alrededor del relicario de oro, y encontramos miles de cosas. Cosas que nunca habríamos podido suponer descubrir en una iglesia, por ejemplo: un condón japonés, unos pantalones vaqueros o un parche ocular negro, hallazgos que nos divirtieron, nos conmovieron y a veces también nos asustaron».

«Nuestros enemigos naturales fueron las mujeres de la limpieza: sólo ingresó en nuestra colección lo que logró escapar a sus escobas y aljofifas inmisericordes, o lo que encontramos antes de que ellas aparecieran. También nos hicieron difícil la labor los ujieres catedralicios, celadores del orden vestidos de rojo de la cabeza a los pies: bajo sus ojos de Argos nos deslizamos disciplinadamente y devotos como corderos, con la cabeza agachada, la expresión digna, sin correr el peligro de que nos apostrofaran con uno de sus normales reproches, tales como por ejemplo "¡Sáquese la gorra!", "¡Desconecte el celular!" o "¡Esto no es un museo, es una casa de Dios!"»

«Sólo una única vez nos agarraron in fraganti: cuando quisimos posar delante del relicario el día de Reyes del 2002, para coronar nuestro proyecto con una foto. Desde luego fue algo un poco descarado por nuestra parte. De inmediato apareció un ujier bigotudo y alto como un pino, y nos alejó con estas palabras «¡Esto no es un panóptico!».

«En un año recorrimos muchos cientos de kilómetros por la catedral de Colonia. Y ahí sucedió algo raro: la recolección de objetos perdidos nos abrió crecientemente una segunda dimensión. Más y más empezamos a sentir la santidad de ese lugar. Entendimos con nuestro propio cuerpo por qué justamente este lugar especial a la orilla del Rhin había sido elegido, ya en los tiempos paganos, para adorar diversas divinidades. Buscamos a Dios en papeles de envolver caramelos, en billetes del Metro y en paraguas. Y mira por dónde, a Jesús nos lo encontramos en una bolsa de plástico».

Para mejor entendimiento de este texto debo aclarar la referencia al relicario y su conexión con la fecha 6 de enero, y es que en la catedral de esta ciudad se sigue sosteniendo oficialmente una superchería: la de que nada menos que en su altar mayor están custodiados los restos de los Reyes Magos, en un lujoso cofre, todo él de oro y piedras preciosas, y que milagrosamente no ha cesado de crecer de tamaño desde que el Estado implantó el diezmo (impuesto religioso).

Además de la superchería resulta a todas luces algo fuera de lugar el que una catedral se enorgullezca de un robo a mano armada, puesto que los presuntos restos mortales de Melchor, Gaspar y Baltasar se hallaban a buen recaudo en la seo de Milán, de donde fueron rapiñados por el arzobispo de Colonia, Rainald von Dassel, en el año del Señor de 1000-y-164, pero, en fin, esa es otra historia, diría Rudyard Kipling. Lo cierto y verdadero es que los colonienses se vanaglorian con ser los custodios de esas reliquias, como los compostelanos con las de su apóstol, y los turinenses con su paño sagrado: y si la gente se lo cree, y son felices creyéndolo,allá cada cual con sus credulidades. Y ya va siendo hora de que volvamos al libro de marras.

Desde luego, *Crucifijo y trampa para ratones* no alcanza ni puede alcanzar los niveles de belleza y seducción del libro más hermoso que jamás se haya impreso, la *Hypnerotomachia Poliphili* (*Batalla de amor en sueño de Polifilo*), editado en 1499 por Aldo Manuzio, pero sí que puede muy bien considerarse como el más bonito y original que jamás se haya publicado en Colonia. Añádase a ello que los autores del proyecto tuvieron el buen acuerdo de encargar al profesor Volker Neuhaus –quien reúne en sí la cuádruple condición de teólogo, filólogo y experto en la obra de Günter Grass y en la literatura policial de Nueva Inglaterra– la redacción de los textos explicativos y la elección de las citas bíblicas que, por así decirlo, sacralizan lo profano de sus hallazgos.

El formato del libro fue patentado por Gallimard en Francia, para publicaciones de este género, y es una pura delicia manejarlo porque se trata de un objeto bastante lúdico, con páginas que se abren como puertas a mundos insospechados, u hojas dobladas que al desplegarse es como si mutasen a benéficas cajas de Pandora. Tanto más extraño parece, por lo tanto, que sin estar oficialmente agotada la edición no se pueda adquirir en librerías. Desapareció de la circulación como por ensalmo. ¿Agiotismo de cara a convertirlo en rareza bibliofílica? Lo descarto como hipótesis, porque el 3.3.2006, festividad de santa Cunegunda, emperatriz y virgen –¡fabulosa combinación para los altares!–,

y surfeando el autor de esta Carta en internet, comprobé que en Amazon podía comprarse un ejemplar (nuevo) del libro a partir de 1.55 €, cuando el precio que indica el código de barras de la edición original es más que el séxtuplo de esa cifra: 9.90 €. Esto sí que es un milagro, y no el de la multiplicación de los panes y los peces, por otra parte tan precursor de la producción industrial en la cinta sinfín.

Y del formato pasemos al contenido: 20.000 visitantes diarios dejan en la catedral de Colonia una considerable huella de su paso, como revela el demorado hojeo de este libro, y téngase en cuenta que en él sólo se documentan fotográficamente 81 de los objetos encontrados. 82, si contamos la bolsa de plástico verduzco donde estaba el crucifijo del título. Y por mi gusto reseñaría el completo, pero temo que ello haría saltar las costuras de esa camisa de once varas que es, siempre, una Carta metomentodo, escrita por un extranjero desde un país para el que administrativamente lo sigue siendo.

Como en botica, hay de todo. Literalmente de todo. Además de lo que va de suyo en el título y en el prólogo de los tres mosqueteros del proyecto (sumando el pormenor nada desdeñable de que el preservativo japonés era con sabor a fruta), ilustran el libro desde una entrada para visitar los museos vaticanos hasta un diccionario de bolsillo alemán-tailandés, pasando por un sello de correos alemán –de una edición especial– con la vera efigie de Greta Garbo, un par de calcetines para una criatura de pocos meses, y un tenedor de plástico de tres puntas, con una de las laterales semirrota, de modo y manera que colocando el tenedor a distancia conveniente, entrecerrando los ojos y arrimando un poco de imaginación, estamos viendo la mismísima silueta de la propia catedral.

Conmueve descubrir entre estos objetos un dibujo infantil encontrado el 21.9.2001, a sólo diez días del atentado a las torres gemelas de Nueva York, dibujo en el que aparecen ambas torres y un avión precipitándose hacia una de ellas, y además de la firma del niño, Michael, una frase que no deja lugar a dudas, a pesar de sus fallos ortográficos: «DIE katastrofe ist scheise», o sea: «LA Catástrophe es Mielda». (Por favor, amigos linotipistas y correctores: dejad la traducción tal cual, si no se va a la mielda todo el trabajo de mis células grises: ¡de las dos!)

Capítulo aparte sería el de los hallazgos pecuniarios, cuya escala abarca un amplio espectro: una moneda de 20 centavos de euro, un penique estadounidense, una ficha de monopoly, una monedita tailandesa escondida en el nudo de un pañuelo... y un billete de cien marcos,

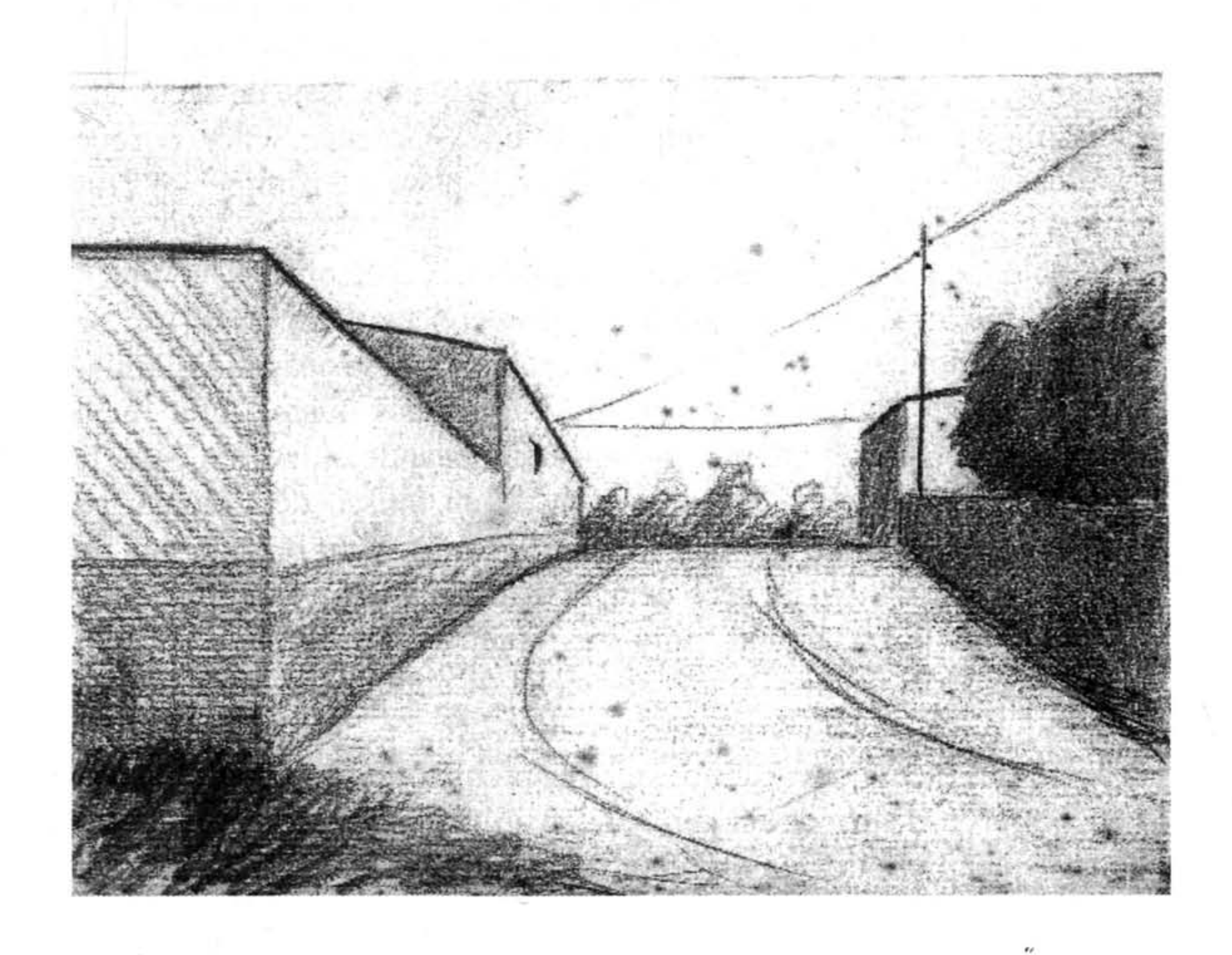
habido el 14.7.2001, cuando aún era de curso legal. Pero yo, desde que uno de mis más queridos amigos «descubrió» un billete de mil marcos que había «olvidado» en un libro, y me llamó de Madrid para preguntarme si todavía lo podía cambiar en euros, ya no me asombro por uno de tan sólo la décima parte de ese valor. El cual, dicho sea de paso y en honor de quien lo hubo, fue entregado a los ujieres de la catedral, previa foto que documentaba semejante pérdida.

Nuevo capítulo aparte habría que dedicarle a los mensajes personales. Papelitos de todos los tamaños y de todos los colores, que algunos deben de habérsele perdido a quienes los llevaban consigo (ya fuesen remitentes o destinatarios), por ejemplo aquél que dice: «Querida Sandra, ¿cómo estás? Estamos muy preocupados por ti. ¿Nos llamas? Te quiero mucho. Tu mamá». Pero hay varios que no sabe uno en qué casilla meter, como el que certifica lapidariamente nada más que: «Uschi, la pura tentación rubia». Y ése que perteneció a un bloc de los que regalan en las tiendas y cuyas hojas lucen su publicidad, o se compran en librerías y sus hojitas llevan alguna ilustración, y donde dice arriba de manera bastante telegráfica: «Olivia jueves a las 23.48, tu HB», mientras el dibujo del rincón inferior izquierdo muestra a una diablesita roja genuflexa delante de un diablito rojo al que practica una felación con todas las de la ley. Como programa de contraste valga este otro botón de muestra, que me enternece, y es un mensaje de acción de gracias de un hincha de un equipo de fútbol: «Gracias, Señor, porque el Werder Bremen»... y el mensaje al Buen Dios se interrumpe: un gaudeamus interruptus.

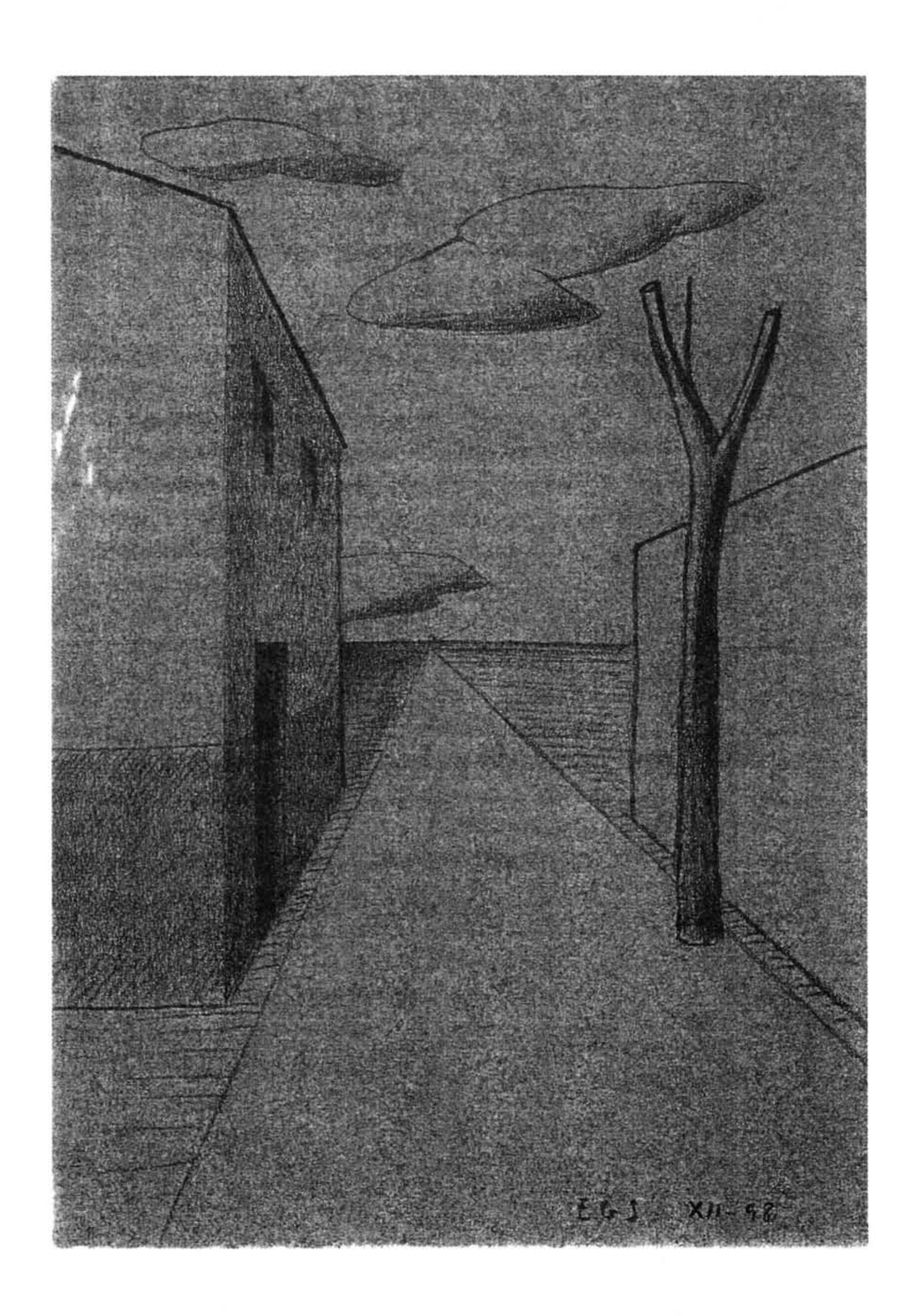
También en este capítulo de los mensajes personales, el único hallazgo que los autores del libro lograron conectar con un rostro. Se trata de una hojita de bloc, color pardo claro, con propaganda farmacéutica y siete palabras garabateadas: «Estamos fuera, junto a la columna. Stephanie + André». Y ocurre que cuando el lanzamiento de *Kruzifix und Mausefalle* se exhibieron en un museo de Colonia los objetos que lo ilustran, y muchísimos otros más, y de repente una de las visitantes se detuvo en seco delante de ese mensaje. Era Stephanie.

Agarremos la recta final. Sólo tres objetos para terminar. 1°: Un barquito de papel hecho con una particella de algún coral, pues que en la reproducción se ve claramente un «Ky – ri – e , y – ri – e e – lei –son». 2°: El diente de un animal tal vez prehistórico, si pensamos que lo encontraron dentro de un contenedor utilizado por los arqueólogos que trabajaban el 2001 en derredor de la catedral. Y 3°: la guinda del

pastel, que curiosamente no es una guinda sino una manzana, una manzana mordida ávidamente hasta no quedar de ella nada más que el corazón y el pedúnculo. Contemplándola, mi malpensamientismo innato me hace recordar un título de novela del coloniense universal que se llamó en el siglo Heinrich Böll: *¿Dónde estabas, Adán?*



BIBLIOTECA


EGS XII-98

América en los libros

Los perros románticos. Poemas 1980-1998, *Roberto Bolaño, presentación de Pere Gimferrer, El Acantilado, Barcelona, 2006, 88 pp.*

La voz de Bolaño no es la de un poeta sino la de un lector de poesía. Un lector atento, pero de catálogo intermitente. Esta atracción desreglamentada por el verso explica ciertos intentos suyos de sintetizar la enseñanza poética por medio de evocaciones vicarias. Verbigracia, la casualidad y el capricho. Para compensar el desequilibrio, en sus comentarios recurre a la ironía, por lo común evidente, a veces subterránea. Como aval de lo dicho, sirva este caso que extraigo de *Entre paréntesis* (2004): persuadido de que, a excepción de Miguel Casado, los poetas nacidos en la década del cincuenta son de ínfima calidad, Bolaño decide no enterarse de lo que se mueve en la poesía española a partir de esa fecha, y se contenta con leer y releer a Leopoldo Panero, a Pere Gimferrer y a unos pocos más de la generación precedente. El consiguiente elogio, en discordancia con los nombres ignorados, se dirige a Gimferrer, «que es un gran poeta y que además lo sabe todo y lo ha leído todo». Aquí viene a cuento recordar que todo buen aprecio se atrinchera en la comparación. Lo sabe el elogiado, que emplea la misma fórmula para comentar los versos de Bolaño: «Porque el autor es chileno y hace a Parra personaje de un poema, parece inevitable hablar de antipoemas; porque es muy conocido como narrador, resulta lógico referirse a sus poemas narrativos».

De modo que esta poesía, a la vez explicativa y coloquial, nos arrastra a lugares de confluencia con cuentos y novelas del mismo autor. Léase: «Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura. / Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza / De sus fugas». Si acaso, el contenido deviene en paráfrasis. Discreta misión del artista es la de canibalizar su obra sin abusos ni malos cálculos. En todo caso, es evidente que Bolaño poeta no cede en primacía de mérito a Bolaño narrador, pero manifiesta simpatías acendradas por el mismo tipo de personajes y por la misma variedad de sentimientos que emplea en el arte de novelar.

«Servía para la química –escribe–, para la química pura. / Pero preferí ser un vagabundo. / Vi el amor de mi madre en las tempestades del planeta. / Vi ojos sin cuerpo, ojos ingrávidos orbitando alrededor de mi lecho. / Decían que no estaba bien de la cabeza». Oportunamente, aquí se acentúa una personalidad excesiva, que no descarta el patetismo en los detalles. A falta de perfección como estilista, el autor tampoco excluye los prestigios más positivos de la aventura, granjeándose nuestra simpatía por medio de esta referencia: «Todo ha terminado, dice la voz del sueño, y ahora eres el reflejo / de aquel señor Wiltshire, comerciante de copra en los mares del sur, / el blanco que desposó a Uma, que tuvo muchos hijos, / el que mató a Case y el que jamás volvió a Inglaterra».

Plenos de flexibilidad idiomática, estos versos se adentran asimismo en la humorada, en las bromas donde hallamos en vigoroso relieve la esencia perdurable del escritor chileno. Va dirigida esta opinión a poemas como el que sigue, hilvanado, como siempre, en un clima extraño. Si no exactamente una prueba de cargo –golpes de pecho, esto viene a ser la identidad–, hallamos en él los cálculos de un sudamericano que se mueve en tierra de godos y aún sigue soñando. Qué importa si lo hace en el borde del abismo: «Como era pigmeo y amarillo y de facciones agradables / Y como era listo y no estaba dispuesto a ser torturado / En un campo de trabajo o en una celda acolchada / Me metieron en el interior de este platillo volante / Y me dijeron vuela y encuentra tu destino».

La Mara, *Rafael Ramírez Heredia, Alfaguara, Madrid, 2004, 350 pp.*

Por caminos tortuosos, venimos a desembocar en la frontera. Con esta iluminación, todo adquiere sentido en *La Mara*. Huidas y cabalgadas a través de ese deslinde: tema forzoso en las conversaciones de quien protagoniza esta novela, Ximenus Fidalgo, el hijo predilecto de Dios en un templo miserable, de ésos que organizan su penumbra con barrotes oxidados.

Lo que en nuestro cómodo universo entendemos por migración es una búsqueda del séptimo cielo para aquéllos que acuden al consultorio de Ximenus. No obstante, nadie crea que su presencia asoma entre gente medio forajida y de peor vivir. A un paso del perímetro norteño, nuestro hombre acari-

cia los crucifijos del escritorio, anota el nombre de sus pacientes y otorga nuevos permisos a seres que sólo buscan la supervivencia. Parafernalia del traficante. Según lo acostumbrado, mientras él resuelve quién ha de escapar, un sonido rompe el silencio nocturno. Es el bufido del tren que ya ha partido desde Ciudad Hidalgo. Una máquina de vientre generoso, cuya carga respira y suda, huronea y aguarda sobre los costillares de metal.

Cada nómada lleva un marchamo de esperanza: se hace cruces y recuerda quién facilitó su huida hacia el paraíso de los gringos. «Sólo Ximenus puede decir que al destinado se le permite escapar porque ha llegado el momento del vuelo. Que los hierros de la máquina serán su nido. Ha sido elegido de entre los del mundo del sur y Satanachia permite el paso hacia el sol del norte».

Para Ximenus, la agonía de nuestro Señor es la cabal metáfora de este perro mundo. Si un emigrante se rompe el alma mientras el tren avanza, no queda sino regresar a la parroquia y encender otra vela. Pero aunque la costumbre asegure lo contrario, el sermón no se interrumpe ni para atender al lloro de los deudos. A decir verdad, este es un vidrioso asunto. «Cualquiera sabe que en estas tierras a quien ha logrado un seguro para los tiempos malos, y que torpemente verboso lo galanea, alguien más fuerte, y de un solo golpe, le tumba la relumbrera».

El asunto tiene más entretelas de las que sugiere un primer vistazo, y por eso esta novela agudiza otros desequilibrios que reparte el Río Grande. Tras la empalizada de un argumento bien erguido, el mexicano Ramírez Heredia ha procedido como suele: con pródigo estilo, habilidad en la recreación de ritmos y climas, sugestiones de orden coloquial y algún resquicio humorista a la hora de manipular a sus criaturas. Así lo requieren los componentes del microcosmos que ha otorgado a Ximenus, donde el ritual cotidiano, el concreto devenir social, es forzado por la compulsión de la historia, instalada en un tiempo de hambre, vergüenza y derechos incumplidos. De algún modo, entreverada en esa tirantez, hayamos una recurrencia, una ecuación fatal que se basta para explicar la sólida trama. Mejor repetir sus horrores y no darlos por sabidos: los calores hondos, el polvo de los caminos que no suelen frecuentar los patrulleros, las trampas y sus reclamos, el aire salpicado de mosquitos, las normas oficiales y una diplomacia corrupta, poliédrica y despiadada.

La invención de Costa Rica y otras invenciones, *Carlos Cortés, Editorial Costa Rica, San José, 2003, 183 pp.*

A flor de tierra, los escritores de Costa Rica dominan los mismos avatares que sus vecinos. Desde hace medio siglo, también ellos pretenden figurar en el catálogo principal de la literatura hispanoamericana. Y lo que es más: también quieren escapar del aislamiento y formar parte de la deriva continental sin dejarse por el camino jirones de singularidad. Entre lo uno y lo otro, malo sería que de ese caudal castizo no pudiéramos extraer lecciones. De hecho, para buscarle las costuras a la creatividad centroamericana, disponemos de ensayos tan atractivos como *La invención de Costa Rica*, una colectánea de artículos que reúne el periodista y poeta costarricense Carlos Cortés, educado en el protocolo arriba citado y dueño de una sólida opción filosófica.

Cortés repica y participa en la procesión literaria de la que nos da cuenta. Al orientar su pesquisa en el orden cronológico, puede mentarnos a familias y valedores, alumnos y maestros. Sabido es –como la heráldica nos enseña– que no hay escudo sin metáforas. Por ello, ascendiendo en la jerarquía simbólica, el autor juega a ser estrellero: del plano literario salta a la mitología, y desde ahí, tantea la identidad nacional. Por lo demás, los capítulos dedicados a poetas y narradores no se reducen a una lista de cabezas coronadas. También en esas páginas se desencadenan otras materias que interesan a Cortés: los estereotipos que menudean bajo la bóveda nacional y los cuentos que se enriquecen sin mezcla de ortodoxia alguna.

Al sondear este imaginario, el ensayista distingue entre los mitos de integración y los mitos de exclusión. En términos antropológicos, es ésta una de las pautas mejor acreditadas para identificar a una comunidad. A efectos prácticos, la serie de mitos históricos tiene su contraluz en el orden social. Según lamenta Cortés, dicho fabulario ha impedido la reinvención del pasado local, «sacando el presente de la historia y perpetuándolo en un discurso ahistórico alejado de la necesaria dinámica crítica». Se dirá que alguien comenzó este cambalache. Por lo visto, fue el mismo Colón, en su cuarto viaje, que además fue el último. La escena está documentada. Unos indios de Cariari, en el actual Puerto Limón, lucían pectorales de oro fundido. El Almirante, propenso a la metonimia, confundió la parte con el todo.

Desde entonces, aquella fue la *costa rica*, y nadie tiene necesidad de discutirlo. Ahí sigue la crónica para quien pregunte nuevos datos.

Este país, escribe Cortés, ha sido una *provincia nebulosa* desde 1539, cuando el Rey le encargó a Diego Gutiérrez la conquista de Cartago y Costa Rica, otorgándole de camino dos altas atribuciones. Las de Gobernador y Capitán General, nada menos. En adelante, la identidad fue entendida como petrificación de leyendas. Lo de casi siempre: estatuas primorosamente adornadas, que se alzan en un panteón de correspondencias heroicas, religiosas y sentimentales.

Vienen a demostrarlo, entre otros mitos fundadores, los tres que invocaremos a continuación: el del buen conquistador, el de la Virgen de los Ángeles y el de la Arcadia tropical, que equivale al Valle Central, pero en una edad de oro que el analista identifica con el siglo XVIII. Puesto a completar este sugerente repertorio, Cortés añade a los anteriores el mito del soldado Juan, personaje entre histórico y fantástico. Llamado realmente Juan Santamaría, forma parte del ciclo de la *campaña nacional* (1856-1857), o dicho de otra forma: la guerra de fundación de Centroamérica que siguió a la invasión filibustera de William Walker. Gracias a dicha figura –a Juan, se entiende; no al guerrero gringo–, este espectáculo –cabalmente costarricense y, para qué negarlo, con síntomas de congestión– se plantea como la manera más corta de llegar al pasado a partir de asociaciones misteriosas. Un buen negocio simbólico, desde luego.

Por eso, esta vez a la luz de la evidencia histórica, el autor emplea una sólida doctrina para renegar de quimeras como el Trópico áureo. No obstante, particularidad y excepción aún se perfilan como imágenes de consenso. Señas poderosas en este país que dio en llamarse la Suiza centroamericana. En fin, quizá todos, costarricenses o no, somos hijos de lo que hemos soñado. Pero a Cortés le cabe una cautela: si esta excepcionalidad no se deconstruye ideológicamente, sólo sirve para perpetuar la doble falsilla del aislamiento y la diferencia.. «El mito de la democracia natural –escribe–, que se sitúa en un escenario pasado o futuro, expresa el miedo del costarricense al presente. Si el presente escapa de la eternidad –si deja de ser el *eterno presente* para convertirse en el hoy, en el cada día– no hay más remedio que aceptar la historia».

Atlas histórico de la América del Descubrimiento, *José María González Ochoa, Acento Editorial, Madrid, 2004, 510 pp.*

Si bien se trata acá de un tema trillado por los especialistas, con-

viene prestar atención a las obras que se asoman al mismo asunto resumiendo los principales códigos de lectura. Por lo común, este tipo de entregas llevan la firma de equipos multidisciplinares, lo cual impide juzgarlas en su conjunto sin entrar en la minucia del correspondiente capítulo. Carentes de homogeneidad, tales monografías quedan distribuidas en microtemas que dispersan sin remedio el aparato informativo. Caso bien distinto es el de este *Atlas histórico* que a continuación presentamos. Vaya por delante que se trata de una enciclopedia de sólido y ameno manejo, carente de contraseñas académicas, escrita como un manual de uso juvenil, aplicando la síntesis con entendimiento. Su responsable es el periodista José Mª González Ochoa, cuyos conocimientos en torno a la Historia de América han sido expuestos en otros volúmenes impresos por la misma editorial, como *Quién es quién en la América del Descubrimiento*, *América Hispana 1492-1598* y *Pizarro*.

Ofreciendo un panorama razonable, que reduce cinco siglos a la medida de una crónica breve, González recorta el devenir americano y medita sobre sus encrucijadas más resolutorias. Preguntas y respuestas que desgrana con el auxilio de mapas, ilustraciones, cuadros, cronologías y fichas librescas. Dado el aparato bibliográfico que maneja, le cabe orientar su relato hacia la digresión y los adornos –¿por qué no, ya que este es un prisma de mil facetas?–, pero lo cierto es que atina en el empeño y franquea los sucesivos umbrales como lo haría un historiador confiado y atento.

Por idéntico rasero podemos medir la forma en que ordena cada episodio. La demarcación es precisa. Por cortesía con los fundadores, comienza en la América precolombina, en cuya órbita circulan los topónimos y las colectividades de rigor: Mesoamérica, el Caribe y el Circuncaribe, las sociedades andinas y los indios más meridionales. A este preludio le sigue el meollo del relato: el encuentro y la conquista, la legitimación jurídica de esta última, la organización colonial y sus instituciones, la cristianización de las Indias y el modo variable en que los aborígenes se vieron afectados por quienes desembarcaron en su orilla.

Claro que un pueblo nunca cambia del todo, por más que su templo se transforme en una ruina o en un sueño. De ahí que el autor salga a la busca de pervivencias indígenas en la sociedad, la vida cotidiana y la creación artística que funcionaron en los virreinatos. A manera de elemento agluti-

nador, sirva el capítulo final, orientado hacia los cuatro puntos cardinales, donde se medita con provecho sobre la influencia del Nuevo Mundo en el Viejo.

El señor Borges, *Epifanía Uveda de Robledo y Alejandro Vaccaro, Edhasa, Barcelona, 2004, 164 pp.*

Nadie, a excepción de la madre, conoció a Borges como lo conoció Fanny, su sirvienta a lo largo de tantos años. Una nítida constancia que Alejandro Vaccaro acepta para darle nuevas vueltas a la biografía borgeana. A decir verdad, quizá este trabajo no sirva para descubrir la verdad del escritor –el plenilunio: su expresión definitiva, carente de una sola fisura–, pero resulta esencial para averiguar lo que éste significa, sin desmayo, en la memoria de su mucama. De eso a reinventar, a perderse en pormenores que den nuevo sentido al recuerdo, media un breve salto. Bastaría un guiño para enturbiar la fotografía.

Por supuesto, no hay mitología –punto de referencia canónico– en el repaso provisorio que acá nos proponen. El decir de la entrevistada carece de este tipo de ambiciones. Aún más: una vez superada la línea de sus ochenta años, esta correntina ni siquiera parece haber asimilado que ejerció como fiel servidora de una celebridad poderosa. Su Borges no habita en la literatura, lo cual le diferencia de todos los Borges asequibles, sometidos a la ley o el desmontaje de cada lector. Y esto, por sólidas razones, no es suposición (Me remito a Vaccaro, para quien lo dicho no tiene vuelta de hoja: Fanny asegura no haber leído nunca una página del escritor).

Que nadie espere de ella chismes de comadre. Empleada a mediados de los cincuenta para atender a doña Leonor y a su hijo Jorge Luis, esta mujer acompañó a los Borges hasta que dos hechos enfriaron el vínculo: la muerte de la señora, y sobre todo, el último episodio sentimental del escritor. A Vaccaro, acostumbrado a trabajar con expedientes literarios, este filón de evocaciones le resulta extremadamente valioso. De ahí que ordene el material por temas, adueñándose, con simpatía, de su testigo. Salta a la vista que las anécdotas aparecen revueltas con enigmas que al estudioso le importa mucho desentrañar.

A este fondo periodístico se superponen los modos de la doctrina literaria, de suerte que podemos releer a Borges asumiendo alguno de los rasgos que Fanny menciona. Desciframiento induci-

do y síntoma histórico: un exceso interpretativo, sin duda, pero también atrayente, sugeridor de visiones que transforman a la criatura humana en personaje.

Por ejemplo, según corresponde a un mundo libresco cuyo paradigma es la biblioteca, el poeta no sale de este confín y deposita sus ganancias en volúmenes que tantea a ciegas. «El señor Borges –dice Fanny– tenía por costumbre guardar el dinero entre las páginas de los libros. Cada vez que necesitaba me pedía y yo se lo daba. Otras veces él mismo lo sacaba, ya que reconocía el lugar donde estaban los libros».

Ejemplo de bipolaridad: Borges se enfrenta a su reflejo mientras contrae matrimonio con Elsa Astete. «El señor tuvo una participación secundaria en las decisiones, salvo para temas muy puntuales, y por momentos mi sensación era que él sentía que ese casamiento le era ajeno, como si quien se casara fuera otra persona». Y al final, como quien desea sacudirse los fantasmas y evitar la protección del encierro, una extraña huida, difícil de explicar sin que el tono de voz se altere: «Cuando el señor Borges se fue a Ginebra, nadie sabía, desde luego, que no iba a volver más».

El punto de vista adoptado por Fanny es el del asombro y la melancolía, que son facetas complementarias de un mismo sentimiento. De otro lado, en contraste con su previo alegato a favor de doña Leonor, pone un interés personal en el reproche que dirige hacia María Kodama: «alguien que no quería que [Borges] volviera con los suyos».

Este argumento no puede ser rebatido más que por el movimiento de los astros: a través de conjeturas y de incidentes que otorguen fuerza y agilidad a aquéllas. Así conducido, el razonamiento puede presentar a Kodama como el agente de esta separación, como una instigadora de cambios indeseables. Claro que, con la misma soltura, podemos imaginar a un Borges que recorre esa distancia por voluntad personal, apoyado en su compañera y recostándose en el parapeto. Se nos cuela así una duda que Fanny resuelve sin titubeos: «De una sola cosa estoy segura –insiste–: el señor Borges no se quería ir, sólo que no tenía las fuerzas suficientes para oponerse a quien se lo llevaba».

Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses, *Eduardo Romano, Catálogos, El Calafate Editores, Buenos Aires, 2004, 446 pp.*

Cuando se considera a un medio masivo inmerso en su con-

texto (percibido en la escena política, social y cultural), se dibujan distintas vías de aproximación. En su formidable pesquisa, Eduardo Romano encuadra el discurso que le interesa analizar en lo *verboicónico* (sic Román Gubern). Dentro del lapso que abarca las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, el analista rememora a una audiencia rioplatense favorecida por la situación política –la Constitución de 1853 se aprueba en Argentina y la de 1833 vuelve a funcionar en el Uruguay– y asimismo beneficiada por nuevas posibilidades de ascenso social. Dentro de esta esfera, el análisis avanza a partir de la descripción comprensiva e interpretativa de esas composiciones que interpelan al lector desde el campo editorial: portadas, publicidades, ilustraciones y reproducciones pictóricas.

Observados en las publicaciones periódicas del momento, dichos ingredientes cobran nuevos significados. Fotografías, dibujos y caricaturas, distribuidos en un buen ejercicio discursivo, sobrepasaron la función decorativa para adquirir un cargo significativo. De otra parte, la capacitación técnica que se exigía a los creadores de tales productos sirvió para impulsar al sector periodístico, inscrito desde entonces en el campo complementario de la fotografía y la escritura. Con razón indica el autor que, en dicho contexto, se forjó la utopía de un gremio que confiaba en satisfacer las expectativas de su público y también las de los artistas que, con diverso afán, pretendían comunicarse con aquél.

En su tanteo de las publicaciones ilustradas, Romano organiza la tesis de acuerdo con lo recomendado por Roger Chartier, y a partir de ese esquema, considera tres dispositivos en el consumo letrado: la puesta en texto, el soporte material que lo da a leer y su recepción. Con mayor libertad de impulso, utiliza la semiótica como instrumento explicativo para situarse ante los medios gráficos, procurando que ninguna suposición caiga en el dogmatismo. Al fin y al cabo, el autor es un contemporáneo que se dirige a otros contemporáneos para recomponer una experiencia que cumple un siglo. O si se prefiere: un contemplador, cargado de gustos y predilecciones, que determina un nódulo histórico –un límite previsto– en el que sólo puede participar desde la alteridad y desde el reflejo. La suya es, por consiguiente, una dinámica de replanteamiento, flexible por la naturaleza misma de las perspectivas que ha de admitir.

La lectura comparativa de dos vespertinos porteños de aquel

periodo, *Crítica* y *La Razón*, le sirve para calibrar, en los órdenes retórico, estilístico y temático, la importancia otorgada por cada cabecera a la fotografía. Por supuesto, este sondeo llega mucho más lejos cuando atiende a las revistas ilustradas populares. Dos de ellas, *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, y *Rojo y Blanco*, de Montevideo, permiten al ensayista reflexionar –con enorme provecho, por cierto– sobre las principales modificaciones tecnológicas que movilizaron el sector editorial y sobre los intelectuales dispuestos a secundarlas. De aquí el desempeño multidisciplinar de su ensayo, y la justificación más simple de su valor en este margen del temario que empieza y termina con la misma redundancia: la vertiginosa retahíla de lenguajes que caracterizó a la prensa a fines del XIX.

Perón. Luz y sombras 1893-1946. Los colores del cielo, *Joan Benavent, Letras e Imagos, Barcelona, 2004, 576, pp.*

El barcelonés Benavent, con su habitual minuciosidad, consagra a Perón este volumen insistente y exhaustivo, en el que puede dedicarse a lo que la tradición señala como prerrogativa de los testigos: convertir el asunto en tema personal, arrebatándoselo a peritos y académicos. Al cabo, la senda de este estudio queda previamente roturada por la biografía de su firmante. Obrero y activista sindical en fábricas textiles y metalúrgicas de Buenos Aires, nuestro escritor recorrió una pasarela industrial donde aún se citaban, desdibujados en la ambigüedad de la memoria, episodios del primer ciclo peronista. Es ésta una lección de mitología que algunos ignoran o fingen ignorar, y que al catalán le sirve para colorear su trabajo.

¿Dónde hay otro historiador capaz de remontarse a esas alturas? No le bastarán los testimonios, porque éstos no suelen discriminar (de oficio) entre hojas notariales y coplas de cordel. Aplíquese la reflexión a esta obra, y comprenderá el lector su mayor mérito: Benavent, iniciado a los misterios de la historiografía moderna –juego conciliador de pruebas, confesiones y testimonios–, también demuestra que la más rigurosa documentación admite, en su puesta por escrito, la suma de opiniones algo retadoras, novelerías diseñadas ex profeso, pliegos de descargo y rumores que suben con ímpetu a la superficie. Desde este chiquero, cierta dosis de ficción sale a mezclarse, sin reticencias, con el dato punti-

lloso y demostrable, de suerte que la biografía se somete al temple del erudito y asimismo al del narrador.

Para rematar esta breve disección de la obra, insistiremos en lo que su autor tiene que decirnos acerca de la psicología del personaje en el trecho que va desde la niñez hasta la jura de su presidencia inicial, emprendida el 4 de junio de 1946. Un diagnóstico que, por atinado, figura entre lo mejor de la entrega. Al decir de Benavent, el prusianismo va a injertarse como un modelo social entre los oficiales criollos. Al rumiar tales conceptos, el joven Perón asimila, por vía guerrera, el nacionalismo paterno. En el fondo de esa maleta, mal que le pese, también se atisba su retardo social; una carga que resulta más liviana con el auxilio de unas cuantas lecciones de marcialidad. En particular, las fomentadas por Carlés, Lugones y la derecha nacionalista.

Pero no termina ahí su aprendizaje. Una estancia de dieciocho meses en Europa añade vigor a estas inquietudes. Atento a las diversas fórmulas de autocracia que prosperan en el viejo continente, Perón decide que el corporativismo es un instrumento benéfico para su tierra. En el campo sentimental, el autor nos presenta a un hombre que redobla el trabajo con el fin de paliar su angustia ante las desdichas y la soledad. El equilibrio emocional, por consiguiente, figura como el resultado de una disciplina extremada. De otro lado, el suyo parece un rigor no exento de agresividad, traducida oportunamente en forma de ambición política.

Igualmente ilustrativo es el retrato del Perón que, junto a Evita, queda convertido en tótem y símbolo popular. En opinión de Benavent, esta tendencia del caudillo a ser devorado por el ego «le retrotraería con penosa frecuencia desde tan alto hacia una fase primitiva, sólo compatible con el mando tribal y de consecuencias políticas menos felices». Nunca mejor dicho: allá en lo alto del balcón, Eva fomentaba este perfil en un hombre formado en la tradición castrense y propenso a las voces de mando.

Ciertamente, la bibliografía se ha mostrado rumbosa con Perón, y sin duda, este libro también aprovecha la generosidad de fuentes. Pero si entramos por la vereda de la exigencia, el repertorio se reduce y asoma una flagrante desigualdad entre unos y otros títulos. De lo que no cabe dudar, una vez resuelto el cotejo, es de esta sentencia que tomo prestada de Horacio Vázquez Rial: el libro de Joan Benavent es uno de los mejores y, sin lugar a dudas, el

más preciso de cuantos se han escrito sobre el gobernante argentino.

Mil y una muertes, *Sergio Ramírez, Alfaguara, Madrid, 2005, 351 pp.*

De cara a su retratado y en nuestro provecho, el fotógrafo está llamado a colaborar con la posteridad; a ser, mediante el filtro óptico, un presentador de cuadros históricos, alguien que retiene y asegura las certezas de la memoria. Su oficio se transforma en el del notario que ordena un registro químico. Respecto al curso del tiempo, cabe vislumbrar su doble protocolo: la evocación y el encuentro con ese ayer que nos interpela desde un papel engomado o fosforescente. Puesta en imagen. El pasado que se traduce en documento. A modo de referencia, lo que el cronista intuye –al cabo, un relato contingente, digno de enmienda– tiene que ser ilustrado –impregnado de vida– por el camarógrafo.

¿Hará falta decir que esta distribución de papeles obedece, en realidad, a un artificio? No en vano, se trata aquí de vislumbres, de presentimientos que Barthes deseó aferrar por medio de esta convicción: la fotografía no es una copia de lo real, sino una emanación de lo real en el pasado. Una magia, no un arte. Por eso, tal vez, este orden descifrado con clave barthesiana ha de tomarse como una intersección. Lo dice el pensador francés: frente al objetivo, somos a la vez aquéllos que creemos ser, aquéllos que quisiéramos que crean, aquéllos que el fotógrafo cree que somos y aquéllos de quienes él se sirve para exhibir su industria.

Pese a este múltiple lineamiento, las sombras del negativo están lejos de poder mirarse sin cautelas. Así lo advertimos en la novela de Sergio Ramírez, cuyo título, aun dentro del cerco literario, se cifra en el basamento teórico de Barthes. *Mil y una muertes*, o lo que viene a ser igual: otras tantas placas que sirven como microexperiencias de la muerte. El rótulo se encadena con el discurso, y de esa forma los lectores conocen al imaginero Castellón, nómada de ascendencia nicaragüense y autor de la serie de fotografías que sirve al novelista para estructurar, con ficticia unidad, este atractivo relato.

Es como si Ramírez hubiera diseñado un repertorio de perfil histórico muy definido, idóneo para mezclar fantasías en el orden de lo auténtico. De ese modo, embocamos una galería que continuamente vuelve y revuelve, como si su diseñador quisiera des-

dibujar el rastro de quienes se ven obligados a vivir en fotografías de bordes dentados.

A cada estampa hemos de tomarla según conviene. Hay retratos en los que se esconde un noble intento: el de ubicar en una categoría romanceada a escritores como Vargas Vila y Rubén Darío, Turgueniev, Flaubert y George Sand. Los hay que seducen por su trasfondo pintoresco, imputado a personajes como el Archiduque Luis Salvador o como Robert Charles Frederick, quinto soberano de la dinastía de zambos del reino de la Mosquitia. Y no faltan los daguerrotipos que prefieren la vanidad como vía de explicación, tal cual sucede con el del cónsul de la reina Victoria, Frederick Chatfield, y con el dedicado al bucanero William Walker. Apareadas en el mismo panel, las impresiones de Chopin, María Malibrán y Luis Napoleón tienen su verdad definitiva en el color oxidado del tiempo.

Perdido en el ir y venir de su época, el fotógrafo Castellón retrató para la posteridad a muy célebres personajes: grandes tipos, capaces de generar simpatía gracias a su pátina extravagante. Aun oscurecida por omisiones e inventos, su biografía no debiera ser denunciada por esta o aquella falsedad. Más bien, le conviene ser expuesta según las reglas de un modo literario que practicaron Chatwin o Sebald. Esta última es la opción que prefiere Ramírez. A medio paso entre lo verificado y lo creíble, el nicaragüense nos sumerge en un cuento que está lleno de ecos. Voces distorsionadas, resonantes, cuya paulatina extinción –el silencio tiembla de sentido– también recuerda el modo en que amarillean y se desvanecen las viejas fotografías.

Por fin solos. Una historia de amor en quince episodios, *Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 2004, 158 pp.*

Lo que el amor perturba y la rutina esteriliza es precisamente la materia que emplea Peri Rossi para unificar sus quince relatos. Este inventario adquiere, por boca de la escritora uruguaya, un sentido escénico. Como ella sugiere, hay dos actos en la comedia amorosa. El primero toma un brillo mágico, y se sostiene en pie sin otra medida que la ternura, el anhelo y la dependencia. Conforme avanza, este cortejo remite a una lectura incómoda: vigilar es también ser vigilado. O lo que es igual, el idilio conlleva etiquetas de pertenencia.

Cuando la obsesión no es más que eso, el amor nos vuelve escla-

vos, y ahí afloran el miedo, la duda y el dolor. Encuadrando este deterioro, el segundo acto del que habla Peri Rossi incluye un conflicto entre dos fuerzas de mutua correspondencia: la realidad y el deseo. El ángel de Cernuda se despliega en este par, y sirve a la autora para explicar el modo en que la primera no satisface al segundo. Por esta línea de descenso, el final de la partida incluye, en un tono elevado, declamaciones melodramáticas, futilidades, chantajes y otras sobrecargas.

A doble turno, el torneo de ajedrez se juega en cada mínima circunstancia, con lógica luminosa y audacias consumadas. Atenta a las variaciones del tablero, Peri Rossi destaca por el modo en que usa distintas fórmulas narrativas –desde el coloquio hasta el cuento brevísimo– para establecer la naturaleza propia de la materia, que casi siempre se legitima en la oralidad. Concebida como un calendario amoroso, esta serie de relatos se proyecta como un discurso sobre el gasto sentimental, es decir, como un balance aplicado a todas las cosas que recibimos y perdemos en el campo del deseo.

La inteligencia en la descripción, que es uno de los méritos de la narradora, deriva, no obstante, hacia la ironía y el asalto freudiano. Como consecuencia de ello, los relatos imponen un cierto tipo humano: personajes que racionalizan créditos y deudas, exponen angustias de conducta, digieren sus fatalidades y las devuelven al lector en forma de literatura.

Guzmán Urrero Peña

El fondo de la maleta

Emilio González Sáinz

Nacido en Torrelavega (Cantabria) en 1961, el ilustrador de este número se licenció en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco. Actualmente reside y trabaja en Casar de Periedo, Cabezón de la Sal, en la natal Cantabria.

Su carrera formal se inició en 1981, exponiendo en la Casa de la Cultura de la ciudad donde nació. Luego ha mostrado sus obras en salas de Madrid, Jerez de la Frontera, Sevilla, Santander, Bilbao y Algeciras, en carácter individual, y en muestras colectivas en diversas ciudades españolas, destaca su reiterada presencia en la feria madrileña de Arco.

La pintura de González Sáinz concilia diversas tendencias en una síntesis muy personal. La escuela italiana, con su realismo desfigurado por la soledad fantasmal de sus paisajes, el ingenuismo muy elaborado y destilado de su nítido diseño, toques de perpleja interrogación surrealista acerca de la dudosa calidad de lo real, completan la constelación de su poética visual.

De sí mismo ha dicho el pintor: «Me gustaría vivir en un mundo sin plásticos y con veleros de madera. Que no hubiera petroleras, ni coches, ni autopistas. Por eso, cuando pinto a un personaje mirando al mar, me sale un caballero decimonónico. Explorador y poeta. Por eso, ir creando un gabinete es un ejercicio de melancolía».

Colaboradores

RICARDO BADA: Periodista y crítico español (Colonia, Alemania)
JULIO BAQUERO CRUZ: Escritor español (Florencia)
CARLOS D'ORS FÜHRER: Crítico español de artes visuales (Madrid)
JUAN DURÁN LUZIO: Ensayista costarricense (Heredia, Costa Rica)
OSCAR GALINDO: Escritor chileno (Santiago de Chile)
AUGUSTO KLAPPENBACH: Filósofo argentino (Madrid)
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Escritor venezolano (Caracas)
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París)
HUGO MUJICA: Escritor argentino (Buenos Aires)
NEUS SAMBLANCAT MIRANDA: Ensayista y crítica literaria española (Barcelona)
JUAN JOSÉ SEBRELI: Ensayista argentino (Buenos Aires)
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid)
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires)
LOIS VALSA: Critico teatral español (Madrid)
DOMINIQUE VIART: Ensayista y crítico francés (Lille)

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

559 Enero 1997		Vicente Aleixandre
560 Febrero	"	Modernismo y fin del siglo
561 Marzo	"	La crítica de arte
562 Abril	"	Marcel Proust
563 Mayo	"	Severo Sarduy
564 Junio	"	El libro español
565/66 Jul/Ag	"	José Bianco
567 Sept.	"	Josep Pla
568 Octubre	"	Imagen y letra
569 Novi.	"	Aspectos del psicoanálisis
570 Dic.	"	Español/Portugués
571 Enr.	98	Stéphane Mallarmé
572 Feb.	"	El mercado del arte
573 Mar.	"	La ciudad española actual
574 Abr.	"	Mario Vargas Llosa
575 May.	"	José Luis Cuevas
576 Jun.	"	La traducción
577/78 Ju/Ag.	"	El 98 visto desde América
579 Sep.	"	La narrativa española actual
580 Oct.	"	Felipe II y su tiempo
581 Nov.	"	El fútbol y las artes
582 Dic.	"	Pensamiento político español
583 Ene.	99	El coleccionismo
584 Feb.	"	Las bibliotecas públicas
585 Mar.	"	Cien años de Borges
586 Abr.	"	Humboldt en América
587 May.	"	Toros y letras
588 Jun.	"	Poesía hispanoamericana
589/90 Jl.Ag.	"	Eugenio d'Ors
591 Sep.	"	El diseño en España
592 Oct.	"	El teatro español contemporáneo
593 Nov.	"	El cine español actual
594 Dic.	"	El breve siglo XX
595 Ene. 2000		Escritores en Barcelona
596 Feb.	"	Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Mar.	"	Religiones populares americanas
598 Abr.	"	Machado de Assis
599 May.	"	Literatura gallega actual
600 Jun.	"	José Ángel Valente
601/2 Jul.Ag.	"	Aspectos de la cultura brasileña
603 Sep.	"	Luis Buñuel
604 Oct.	"	Narrativa hispanoamericana en España
605 Nov.	"	Carlos V
606 Dic.	"	Eça de Queiroz
607 Ene. 2001		William Blake
608 Feb.	"	Arte conceptual en España
609 Mar.	"	Juan Benet y Bioy Casares
610 Abr.	"	Aspectos de la cultura colombiana
611 May.	"	Literatura catalana actual
612 Jun.	"	La televisión
613/14 Jul/Ag.		Leopoldo Alas «Clarín»
615 Sep.	"	Cuba: independencia y enmienda
616 Oct.	"	Aspectos de la cultura venezolana
617 Nov.	"	Memorias de infancia y juventud
618 Dic.	"	Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002 Álvaro Mutis
620 Feb. " La primera mirada moderna
621 Mar. " Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr. " Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May. " Memorialismo y guerra civil
624 Jun. " La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag." Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep. " La filosofía en Hispanoamérica
628 " Juan Marsé
629 Nov. " Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic. " La radio
631 Ene. 2003 Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb. " Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar. " Jorge Amado
634 Abr. " Manuel Puig
635 May. " Karl Popper
636 Jun. " La movida madrileña
637/38 Jul.Ag. Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep. " Jorge Amado
640 Oct. " Elías Canetti
641 Nov. " Letra y música de Cuba
642 Dic. " Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004 Literatura y pensamiento
644 Feb. " Aspectos de la literatura argentina
645 Mar. " Arquitectura latinoamericana
646 Abr. " Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May. " Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun. " El Caribe
649/50 Jul.Ag. Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct. La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic. España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA



N.º 52

José-Carlos Mainer • Carlos Wert • Eugenio Otero Urtaza
Juan Manuel Díaz de Guereñu • Agustín Andreu
Adolfo Sotelo Vázquez • Ana Pelegrín • Aitor Anduaga
Francisco Michavila • Begoña Carbelo Baquero

Director: Juan Marichal

Edita: FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 MADRID
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundaciónginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de



VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Hispanoamérica: Una literatura errante

Mario Vargas Llosa

Fernando Iwasaki

Wilfrido H. Corral

Tomás Abraham

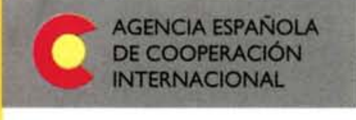
Christopher Domínguez

Gustavo Guerrero

Ernesto Hernández Busto

Dossiers sobre Rómulo Gallegos y El patrimonio cultural iberoamericano





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS


00672

5 euros

Anterior Inicio